



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

МЮЗИКЛ В КАЗАХСТАНЕ: СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура
Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

61,72 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 30 » 12 2017г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст

Смагулбекова Айсулу Бекмухамбетовна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Челябинск

2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ МЮЗИКЛА КАК ЖАНРА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	7
1.1. История зарождения и становления мюзикла как самостоятельного сценического жанра.....	7
1.2. Отличительные особенности мюзикла.....	13
1.3. Хореография – основное выразительное средство в мюзикле	21
ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА МЮЗИКЛ В КАЗАХСТАНЕ.....	33
2.1. Проблемы сценического освоения мюзикла в Казахстане.....	33
2.2. Театр «Астана Мюзикл».....	44
2.3. Проблемы подготовки актера мюзикла.....	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	62
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования определяется тем, что мюзикл – один из самых модных жанров современного музыкального театра, популярность его огромна. Musical – мьюзикл, или, как чаще пишут и говорят, мюзикл – сокращенная форма понятий Musical comedy (музыкальная комедия) и Musical play (музыкальная пьеса, музыкальное представление).

«Вестсайдская история», «Моя прекрасная леди», «Смешная девчонка», «Звуки музыки», «Кошки», «Чикаго» – эти и другие названия известны миллионной аудитории во всем мире. К общеизвестным произведениям этого жанра прибавляются все новые и новые. И в тоже время мюзикл остается на сегодня одним из самых неизученных. До сих пор не выявлена жанровая и эстетическая специфика этого сценического феномена, не сформулированы его основные жанровые характеристики, нет четкого ответа, что такое мюзикл, чем он связан с музыкальным спектаклем, музыкальной комедией, опереттой, чем он от них отличается, каковы его взаимосвязи с мюзик-холлом, ревю, бурлеском, шоу. По-прежнему в центре внимания исследователей особый тип синтеза элементов, составляющих мюзикл (драматургия, музыка, хореография, ритм, пластика и т. д.).

Мюзикл в Казахстане – жанр относительно молодой. В 2016 году в Астане открылся театр «Astana Musical». Это первый специализированный театр мюзикла в Казахстане, созданный на базе Государственной концертной организации «Қазақконцерт». Открытию способствовал накопленный потенциал отечественных авторов, а также зарубежных постановщиков, продюсеров и исполнителей.

Первые попытки соединить музыку, хореографию, слово в единое театральное действие были сделаны еще в 80-е годы прошлого века талантливым балетмейстером М. Тлеубаевым в рок-опере-балете «Мой друг, Маугли» на музыку А. Серкебаева. Самой значительной, самой

большой удачей этого проекта стало органическое слияние музыкальной и хореографической драматургии. Для того времени это был смелый эксперимент, который вызвал немало откликов, как положительных, так и отрицательных. Многие говорили, что данный жанр не соответствует традиционной культуре казахского народа, ведет к ее унификации. Однако жанр музыкального спектакля, который стали называть мюзиклом, активно завоевывал позиции на сценах профессиональных и любительских театров.

Сегодня в Республике успешно работают 11 музыкально-драматических театров и театров музыкальной комедии в Астане, Алматы, Караганде, Актау, Павлодаре, Кокшетау и других городах. В репертуаре этих театров – оперетты, европейские и американские мюзиклы, переведенные на казахский и русский языки. Неоднократно осуществлялись постановки и национальных мюзиклов – «Жеруйык» Т. Мухамеджанова, «Байтерек» А. Серкебаева, «Жибек» С. Шаменова. В 2005 году открыт первый стационарный театр мюзикла Б. Атабаева «Ак сарай» в г. Алматы. Параллельно распространению жанра способствует детский мюзик-шоу театр «Тансари» в Алматы. Сегодня у нас создана сильная музыкальная, драматическая, хореографическая база, которая способна стать фундаментом для становления и развития мюзикла в Казахстане.

Опыт первых казахстанских мюзиклов выявил одну из важнейших проблем в постановке спектаклей этого жанра – проблему подготовки актеров театра мюзикла. Артисты этого жанра должны быть «синтетическими», должны обладать способностью объединять речь, мимику, актерское мастерство, пение, пластику, танец в равной степени и на высоком профессиональном уровне в единое целое, подчиняя единой линии сценического поведения и задаче создания цельного образа. Данное требование универсальности предъявляется не только к солистам, но и ко всему ансамблю. Кроме этого для постановки нужен грамотный «средний состав» – постановщики, ассистенты по звуку и свету, сценические менеджеры, монтировщики и т.д.

На сегодняшний день в Казахской Национальной Академии искусств им.Т.К. Жургенова существует кафедра музыкальной комедии, где готовят актеров музыкального театра. За время существования этого отделения (с 1979 года) были поставлены многие зарубежные оперетты, водевили, музыкальные комедии, мюзиклы. Но программы обучения ориентированы в основном на подготовку артистов музыкальной комедии, что не в полной мере отвечает требованиям современного театра мюзикла. Большую сложность составляет процесс совместимости пения и хореографии.

С особенностями профессии актера мюзикла автор познакомилась непосредственно, работая в труппе театра «Астана Мюзикл». Поэтому выбор темы исследования продиктован, в первую очередь, профессиональным интересом – необходимостью изучения мюзикла как жанра, раскрытия его специфических особенностей, определения путей становления и повышения профессионального мастерства актера мюзикла.

Цель исследования: проанализировать процесс становления и развития мюзикла в Казахстане.

Задачи:

- определить понятие мюзикл;
- исследовать истоки и условия формирования мюзикла как жанра;
- выявить роль хореографии в мюзиклах;
- раскрыть особенности подготовки актера мюзикла;
- проанализировать процесс становления и развития жанра мюзикл в Казахстане через обзор казахстанских мюзиклов.

Объектом исследования является жанр искусства – мюзикл и его исторические условия формирования и развития.

Предмет исследования – процесс становления и развития мюзикла в Казахстане.

Методы исследования: теоретический анализ, изучение литературы, наблюдение, видео-просмотры спектаклей разных лет и разных авторов, сравнение, анализ собственной деятельности как артистки мюзикла.

Теоретическая база исследования.

Несмотря на то, что жанр мюзикла существует уже достаточно давно, работ, посвященному ему не так много. Достаточно широко освещена документально история американского мюзикла. В основном исследования касаются жанра мюзикл в целом, даются описания сотен мюзиклов, их сюжетов, приводятся сведения о создателях, выдающихся исполнителей. Из наиболее популярных работ стоит упомянуть такие, как «О мюзикле» Э. Кампуса, «От водевиля до мюзикла» Т.Н. Кундиновой, исследования М. Гринберга и М.Е. Тараканова, А.Н. Бурцевой, Н.И. Енукидзе и другие.

Литературы, касающейся данной проблемы в Казахстане, почти нет. Большую часть публикаций составляют газетно-журнальные статьи и рецензии на спектакли, где разбирается игра актеров, даются сравнительные достоинства и недостатки того или иного произведения. Заслуживают внимания научные статьи Е.С. Нуртазина, М.О. Жунус, А. Сахаманова.

Автор данного исследования не ставит целью исчерпывающе осветить проблему. Работа затрагивает те аспекты проблемы, которые, так или иначе, связаны с практикой казахстанских музыкально-драматических театров. Это определяет и практическую значимость исследования. Материалы исследования, теоретические положения и выводы могут быть использованы на практике, а также в помощь в ходе воспитания студентов актерских и хореографических специализаций.

База исследования: Театр «Астана Мюзикл», г. Астана

Структура исследования: введение, две главы, заключение, список литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ МЮЗИКЛА КАК ЖАНРА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

1.1. История зарождения и становления мюзикла как самостоятельного сценического жанра

История мюзикла почти вся протекла на американском континенте. Театральное искусство США до конца XIX века развивалось сложно, по особому пути, практически не соприкасаясь с общеевропейским.

В XVIII веке в различных странах Европы родились и приобрели популярность комедийно-музыкальные представления. В Италии это была опера-буффа, во Франции – комическая опера, в которой пение чередовалось с разговором. В Англии аналогичный жанр получил название балладной оперы. Ее далекими предшественниками были комические представления XVI столетия, называемые «дроллс» и разыгрываемые бродячими актерами, потомками средневековых жонглеров и менестрелей. Стремление балладной оперы к злободневности, к изображению повседневного быта, элементы сатиры – все это было предвосхищением мюзикла. Первая американская балладная опера «Лучники, или Швейцарские горцы» была поставлена в Нью-Йорке в 1796 году. (6)

Англичане, составлявшие большинство переселенцев в молодую Америку, привезли с собой крайне нетерпимое отношение к художественной культуре вообще, и к театральному искусству в особенности. Истоки такого отношения идут еще со времен английской буржуазной революции, когда в 1642 году английский парламент специальным указом запретил все театральные представления. Переселенцы-пуритане, последовательно проповедуя идеологию аскетизма, на протяжении двух столетий отводили театру роль «низкого» и социально неодобряемого вида человеческой деятельности, провозглашали интеллектуальное, а не художественное развитие. Это не могло уничтожить театр вовсе, но обусловило определенные формы его развития.

Это были самые простые и грубоватые формы, рассчитанные на неискушенного и непритязательного зрителя. (40)

Наибольшее распространение в то время получили бродячие труппы, состоящие из небольшого количества актеров. Малый состав трупп обуславливал их репертуар: набор разнородных, преимущественно комических номеров, короткие скетчи, музыкальные или танцевальные сценки. Как любой бродячий театр, чье материальное благополучие напрямую зависело от зрителей, эти труппы были вынуждены осваивать «местную специфику», в том числе негритянский фольклор.

Так постепенно, к середине XIX века сформировались американские театральные жанры, которые имели общую направленность – развлекательную. Различия между этими жанрами были скорее формальными, нежели принципиальными.

- Министрел-шоу

В XIX веке в Америке распространилась своеобразная форма народных развлечений – «министрел-шоу» – представление менестрелей, в которых белые исполнители мазали лицо жженой пробкой и натягивали на головы черные кудрявые парики, имитируя негров. Погружение в негритянский фольклор, и особенно в его музыкальную культуру, привело к зарождению в министрел-шоу джаза (в частности, рег-тайма, как одной из его ранних форм). Представляется, что именно этот жанр сыграл особую роль в формировании музыкального и театрального искусства США. (40)

Даниэл Декатур Эммет в 1843 году вместе с тремя друзьями организовал ставший впоследствии чрезвычайно популярным ансамбль «Вирджинские менестрели». Четыре актера сидели полукругом на сцене, в центре скрипач и исполнитель на банджо, по краям сцены исполнители на тамбурине и кастаньетах.

Первая часть программы состояла из песен и музыкальных номеров, исполнение которых сопровождалось шутливым диалогом. Во второй части сценки из негритянской жизни разбавлялись танцами. В 50-е годы

XIX века «театр менестрелей» имел огромную славу, составляя опасную конкуренцию опере и драме.

Пик популярности минстрел-шоу закончился в 1870 году.

- Жанр экстраваганцы

Жанр экстраваганцы – французского происхождения. В Америку он был завезен в 1857 году итало-французской труппой Ронцани, которая показала в Нью-Йорке спектакль под названием «Новость - прокладка атлантического кабеля». Название жанра обозначало экстравагантные, т.е. необычные, фантастические представления, полные мелодраматических событий и умопомрачающих сценических эффектов, приправленные песнями и танцами, элементами варьете и цирковыми аттракционами.

Классическим образцом экстраваганцы стал поставленный в 1866 году в Нью-Йорке «Злодей-мошенник» («The Black Crook») – первый образец бродвейской продукции. Основной притягательной силой спектакля стали невиданные до того сценические эффекты и трюки: ураган в горах, шабаш ведьм, балет драгоценных камней, карнавал, маскарад, ангелы, уносящиеся на небеса в позолоченных каретах и т.д. Самым ярким компонентом спектакля была балетная труппа, состоящая из ста красавиц-блондинок, облаченных в прозрачные костюмы телесного цвета и чулки-паутинки. Их танцы являлись вводными номерами, логически не связанными с происходящим. После «Злодея-мошенника», особенно в 1900-е годы, балетные танцовщицы сделали неизбежной принадлежностью музыкальных спектаклей. (39)

«Злодей-мошенник» не был, конечно, мюзиклом в современном понимании, но он положил начало традиции пышных эффектных зрелищ с музыкой, пением и танцами.

Непосредственный вклад экстраваганцы в развитие мюзикла состоял еще и в том, что молодые дарования получали здесь возможность для разностороннего проявления своего таланта. Многие «звезды» раннего мюзикла прошли школу экстраваганцы. Разносторонность этих актеров, в

свою очередь, вдохновляла многих либреттистов и композиторов на создание произведений, требующих исполнительского профессионализма как в области актерского и вокального, так и танцевального искусства.

- Бурлеск.

Бурлеск представляет собой так называемую «травестию», или пародию на серьезную и известную пьесу. Данный жанр был популярен в Англии в XVII - XVIII веках. В XIX веке элементы французского ревю в виде музыкальных интермедий все более проникали в жанр бурлеска, популярные песни и комические номера стали важнее, чем литературный первоисточник. В таком виде бурлеск прибыл и в Америку, где он просуществовал почти без изменений до 1868 года, заимствуя отдельные элементы «театра менестрелей», варьете. В США бурлеск превратился в сборник разнообразных эстрадных номеров, основанных на двусмысленности и непристойности. К концу XIX в. в бурлеске начали появляться стриптизные номера, позже составлявшие его главную «изюминку». В 1895 году Дж. Уэбер и Л. Филдс открыли на Бродвее собственный театр «Уэбер энд Филдс мюзик-холл», наняли лучших исполнителей и в общей программе отвели бурлеску главное место. (41)

От бурлеска современный мюзикл перенял прежде всего остроту трактовки современных проблем. Так, поставленный в 1931 году мюзикл Дж. Гершвина, Д.И. Кауфмана и М. Рискина «О тебе я пою» изображал в карикатурном виде американскую избирательную систему и закулисную сторону политической жизни.

- Водевиль

На рубеже XIX и XX веков излюбленным зрелищем американской публики был водевиль. Американский водевиль был совершенно не похож на европейский. Европейский водевиль представлял собой пьесу с музыкальными вставками – песнями и танцами. Американский водевиль был просто набором эстрадных номеров, чем-то вроде современного эстрадного обозрения со сквозным сюжетом. «Певцы и танцоры,

фокусники и акробаты – все это шилось откровенно белыми нитками. Вся эта ловкость и умение, блеск и дешевый шик, триумфы и апофеозы, залитые светом электрических гирлянд, не только давали зрителю эмоциональную разрядку, они обольщали, обещали, сулили, они внушали уверенность в том, что усилие вознаграждается и что счастье - не какая-то там неуловимая духовная субстанция, а такая же реальная и осязаемая вещь, как фонтан из страусовых перьев на голове полуобнаженной дивы или белый кролик, извлеченный из черного цилиндра торжествующим фокусником» (2, с. 135).

Непосредственно мюзиклу водевиль дал мало, но он помог многим исполнителям найти и развить свой индивидуальный стиль. На водевиле сформировалась театральная индустрия США.

- Ревю

Своим появлением в Америке ревю обязано Дж. В. Ледереру, поставившему «пассинг-шоу» в «Казино театр». Первая версия ревю, как и последующие, была конгломератом пародии, сатиры, комических номеров, песен и танцев. У ревю и водевиля много общего. Оба представляют собой каскад пародии, сатиры, словесных, музыкальных, танцевальных и акробатических номеров, где отсутствует единое действие. Однако есть и различие – если в водевиле сюжет не играл существенной роли, то постановщики ревю, наоборот, стремились найти ясную, четкую тему, связывающую отдельные, разрозненные номера.

Из ревю в мюзикл перешло умение объединять в едином представлении самые разнородные, на первый взгляд, несовместимые элементы. Кроме того, благодаря ревю в мюзикл пришел джаз.

- Оперетта

Единственным музыкально-театральным жанром, сохраняющим в Америке свои европейские корни, была оперетта. На всем протяжении полувека американская оперетта подражала европейской: сначала английской, потом венской. Американская публика привыкла видеть в ней

романтическое и экзотическое зрелище, не менее далекое от реальности, чем экстраваганца. Расцвет американской оперетты связан с именами композиторов Г. Керкера, Л. Ингландера, Р. Фримла, З. Ромберга. (2)

По мнению некоторых историков мюзикла, переход от американской оперетты к мюзиклу начинается с музыкальной комедии В. Юманса «Приземляйся». Там был доброкачественный в литературном отношении текст и драматургически прочно выстроенная сюжетная линия, более тесно связанная с американской действительностью. Все это привело к появлению жанра мюзикл. Но он возник не как продолжение оперетты, а скорее как ее отрицание. Однако было бы неверным не видеть многих точек соприкосновения между этими жанрами и преемственности мюзикла по отношению к оперетте.

Термин «мюзикл» появился в 1943 году в связи с бродвейской постановкой спектакля композитора Ричарда Роджерса и поэта Оскара Хаммерстайна «Оклахома». Поначалу авторы традиционно именовали свой спектакль «музыкальной комедией», но публика и критики восприняли его как новацию, разрушающую сложившиеся каноны. Спектакль композиционно представлял собой единое целое: в нем не было вставных дивертисментных вокальных и танцевальных номеров; сюжет, характеры героев, музыка, пение – все компоненты существовали неразрывно, подчеркивая и развивая разными средствами общую линию сценического произведения. За простой и непритязательной фабулой вставляли основополагающие ценности – любовь, социальная общность, патриотизм. Уже после премьеры, прошедшей с необычайным успехом, авторы предложили новый термин для обозначения жанра спектакля - мюзикл. (19)

Таким образом, мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. И каждый из этих жанров дал мюзиклу свою особенность: от балладной оперы – народный фольклор, от театра

менестрелей – оригинальные драматургические построения, от оперетты – вокально-музыкальное построение, от экстраваганцы – сценические эффекты и трюки, от бурлеска – завораживающие танцевальные номера. Благодаря всем этим предшествующим жанрам сформировался самостоятельный особенный театральный жанр – мюзикл.

1.2. Отличительные особенности мюзикла

Мюзикл – один из самых модных жанров современного музыкального театра. Популярность его огромна. Начиная с 1960-х гг. мюзикл, изначально считавшийся исключительно американским жанром, последовательно «завоевывает» Европу, затем Россию, а после и страны Азии. «Вестсайдская история», «Моя прекрасная леди», «Смешная девчонка», «Кошки», «Чикаго» – эти и другие названия известны миллионной аудитории во всем мире. К общеизвестным произведениям этого жанра прибавляются все новые и новые. Между тем вопрос о том, что такое мюзикл, каковы его специфические особенности, еще является предметом научных дискуссий.

В настоящее время единого определения мюзикла не существует. В своей книге «О мюзикле» Э. Кампус приводит известный парадокс Отто Шнайдерайта об оперетте и предлагает перефразировать его по отношению к жанру мюзикла: «Мюзикл – наиболее изученный музыкальный жанр. Мюзикл – наименее изученный музыкальный жанр. Мюзикл известен всем, потому что всем известны мюзиклы. Мюзикл не известен никому, потому что никто не знает, что такое мюзикл» (26, с. 3).

Музыкальная Энциклопедия дает такое определение: «Мюзикл – это музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Именно их сочетание и взаимосвязь придали мюзиклу особую динамичность, характерной чертой мюзиклов стало решение серьезных драматургических

задач несложными для восприятия художественными средствами» (42). Анализируя исследования теоретиков, отмечаем, что существуют различные взгляды на происхождение мюзикла. Одни считают, что он родился под влиянием оперы и оперетты, другие выставляют мюзикл как антиоперетта. Так, немецкий теоретик Хорст Зегер рассматривает мюзикл более близким к опере, обосновывая это интеграцией музыки и сюжета, конспективной формой либретто, использованием музыки для специфической передачи момента.

Другую точку зрения, относительно природы мюзикла, высказал критик А. Асаркан: «Мюзикл – это новая разновидность драматического спектакля, возникающего из интонаций и ритмов бытовой (массовой) музыкальной культуры с ее сочетанием традиционной песенности и скоропреходящих модных увлечений. Эти интонации и ритмы являются формообразующими элементами...» (6).

По мнению режиссера В. Воробьева, мюзикл недопустимо приравнивать к жанрам драматического театра. Он возник на базе музыкального театра, где и должен развиваться. «Здесь найдена не только мелодическая основа для обрисовки героев, но и способ выражения характера персонажа через музыкальную драматургию. Здесь есть борьба тем – музыкальный конфликт, порождающий ансамблевые номера и балетные сцены отнюдь не дивертисментного характера. Они вытекают из существа событий и явлений, из музыкального и драматического действия. Автор мюзикла, прежде всего композитор, и, это очень существенно, он обязан быть в равном положении с драматургом» (19, с. 26).

Некоторые считают мюзикл американской разновидностью оперетты.

Режиссер Алла Кигель пишет, что «мюзикл – это национальный вид американского сценического искусства и типическое производное американского менталитета. Это шоу, как и кинофильм, сделанное раз и на века. Оно впечатляет, а поначалу восхищает феноменальной

слаженностью, точностью, но потом просто убивает завершенностью, не свойственной природе театра» (6).

Леонард Бернстайн – один из ярких представителей американской современной театральной музыки пишет: «Для всех любителей песни, танцев, драматического представления название "американская музыкальная комедия" – волшебная фраза. Мы встречаем новую музыкальную комедию Роджерса или Френка Лезера с таким же воодушевлением, как в Милане ожидали новую оперу Пуччини или в Вене последние симфонии Брамса. Америка дала новую форму – уникальную, жизнеспособную, несравненную. Но никто не может объяснить, в чем ее феномен» (3). Л. Бернстайн настаивал на американском происхождении мюзикла, который не зависит от оперетты. Кроме того, Бернстайн разделил музыкальные спектакли на виды: шоу, ревю, оперетта, комическая опера, опера-буффа, большая опера, вагнеровская музыкальная драма. Из перечисленных разновидностей, шесть относятся к комедийным жанрам. Шоу и ревю не подразумевают развитого сюжета и компоновка музыкальных номеров в них произвольна, то остальные имеют развитую интригу, которую музыка эмоционально раскрашивает, углубляет.

Именно в американском музыкальном театре произошел тот качественный скачок, который позволяет рассматривать мюзикл как самостоятельный сценический жанр, хотя и находящийся в отношениях близкого родства и преемственности с опереттой.

Главное структурное различие между опереттой и мюзиклом определяется ролью, которая отводится музыке по сравнению с разговорными сценами. Л. Михеева и А. Орелович – авторы книги «В мире оперетты» пишут: «Оперетта, которую европейские классики жанра стремились приблизить к опере, во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями и финалами, с лейтмотивами и элементами симфонического развития. Мюзикл же в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним

из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д.» (31, с. 22).

По структуре мюзикл близок к той разновидности оперетты, которая во многих странах получила название «музыкальной комедии». Так, композитор И. Дунаевский говорил, что в оперетте музыка играет ту большую роль, какая, в так называемых музкомедиях, может быть и необязательна. В оперетте все или почти все драматургическое действие, развитие характеров и сюжета решается средствами музыки.

Музыкальная драматургия в оперетте является обязательным и важнейшим фактором, цементирующим всю пьесу. Роль музыки в оперетте принципиально такая же, как в опере, но выражается облегченными мелодическими и формальными средствами. Из музыкальной же комедии можно легко убрать музыку и ставить пьесу в обыкновенном драматическом театре, что у нас нередко и делают. Из оперетты музыку невозможно изъять, ибо она определяет пьесу, на ней строится все развитие сюжета, а в музыкальных номерах определяются характеры и их движение в сюжете. (31)

Сказанное И. Дунаевским можно перенести на оперетту и мюзикл. Подобно оперетте, мюзикл также обращается к своей аудитории языком современной бытовой и эстрадной музыки, но музыкальная форма здесь проще, компактнее. Отсутствуют развернутые многоэпизодные финалы актов, доминирует песенная форма, ансамбли редки, зато часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором.

В оперетте, как в крупной музыкально-сценической форме, главенствующим элементом является музыка, а разговорные сцены часто служат лишь связками, подготавливающими музыкальные номера. В мюзикле же главное место отводится пьесе, то есть литературному материалу. Поэтому важным является сюжетное наполнение.

Нельзя не согласиться с критиком А. Асарканом, что «нужна острая характерность персонажей и музыкального языка, на котором они

«изъясняются», нужен жизненно литературно значительный сюжет, непосильный для старых музыкальных жанров – ревю, оперетты, нужна вся техника классической и современной драматургии, чтобы получилась не пьеса с музыкой, и не монтаж музыкальных и хореографических номеров, а именно мюзикл...» (6).

Высокий литературный уровень большинства мюзиклов в значительной степени определяется тем обстоятельством, что в качестве их сюжетной основы принято брать известные, а иногда действительно выдающиеся произведения классической и современной литературы. Первоисточниками мюзиклов стали сочинения У. Шекспира, М. Сервантеса, Ф. Вольтера, Ч. Диккенса, Б. Шоу, Ю. О'Нила, В. Гюго, А. де Сент-Экзюпери и других. Лучшие либретто мюзиклов отличаются интересной проблематикой, оригинальными характерами, блестящими диалогами, высокопоэтичными песенными стихами.

Исследователи М. Гринберг и М. Тараканов своеобразие мюзикла в ряду других музыкальных, театральных и киножанров видят в том, что основные компоненты спектакля связываются друг с другом на основе ритма, заданного музыкой. «Синтез, организованный ритмом музыки, стал определяющей чертой нового жанра», – пишут исследователи (12, с. 237).

Мюзиклам свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: каждая реплика и музыкальный номер, любое танцевальное движение и комическая реприза. Вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из действия и его развивать.

Еще одна характерная черта мюзикла, которая отличает его от оперы и оперетты, – это хореографическое решение. Опера и оперетта приучили зрителя к балетным сценам дивертисментного типа: иногда это отдельные номера, иногда целые сюиты прерывающие, останавливающие развитие основной интриги. Мюзикл, в своих лучших образцах, связывает подобные сцены с сюжетом, с развитием характеров. Балетные эпизоды, таким образом, перестают быть вставными номерами, становятся частью

действия. Более того, хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением. Музыкальные номера, как правило, также решаются пластически. Характеры персонажей раскрываются как в пении, так и в танце.

В опере и оперетте балетмейстер-хореограф обычно выполняет более или менее важную, но все же второстепенную и эпизодическую роль, ограниченную рамками балетных эпизодов и так называемых «подтанцовок». В практике постановки мюзиклов он часто фактически второй постановщик, а иногда и главный. Первичность хореографически-визуального решения пространства – основа любой постановки, претендующей именоваться мюзиклом. Таким образом, композитор, балетмейстер, драматург мюзикла – это равные партнеры.

Исходя из вышесказанного, определим основные характерные отличия мюзикла от других музыкальных жанров (Таблицы 1,2).

Таблица 1

Отличие мюзикла от оперы

Оперетта	Мюзикл
Опера – музыкально-драматическое произведение, где вокальное исполнение является главным.	Мюзикл - театральная форма, в которой музыка взаимосвязана с хореографией, пластикой, постановочными зрелищными эффектами и т.д.
Музыка звучит в исполнении симфонических оркестров.	В мюзикле преобладают эстрадные жанры музыкальных произведений.
Либретто создается на основе литературной трагедии, драмы или комедии.	Либретто для мюзикла - самостоятельная авторская разработка, может быть написано и по мотивам литературных произведений.
Оперное действие всецело подчинено вокалу.	Эстрадный вокал, который связан только с частью сценического действия.
Балетные номера имеют в опере дивертисментный характер.	Хореография, пластика – важнейшие элементы в системе выразительных средств мюзикла.
Актер оперы, прежде всего, вокалист.	Актер «синтетического» типа, к которому предъявляются особые требования: музыкальность, чувство ритма, речевая выразительность, пластика т.д.
В опере не используются сложные зрелищные эффекты.	В мюзикле зрелищные эффекты составляют важную композиционную часть.

Отличие мюзикла от оперетты

Оперетта	Мюзикл
Оперетта жанрово приближена к опере, с выдержанной музыкальной формой с номерной структурой, ансамблями, финалами, лейтмотивами и элементами симфонического развития.	Мюзикл – сценическая постановка, сочетающая вокал, диалоги, хореографию и зрелищные эффекты. Доминирует песенная форма, отсутствуют развернутые финалы актов, ансамбли редки, часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором.
Оперетта - искусство легкого жанра; язык классической, бытовой и эстрадной музыки.	Мюзикл общается наиболее современным языком звучания рок-музыки, поп-музыки, джаза, а также, бытовой и классической музыки.
Действие в оперетте в большей степени статично.	Насыщенность действием, танцевальные вокальные сцены, реплики мотивированы и необходимы, развивают действие.
Дивертисментный тип балетных номеров, останавливают действие	Балетные номера являются частью действия. Вокальные номера решаются тоже пластически.
Актер оперетты сочетает в себе качества певца, актера, отчасти танцовщика.	Актер «синтетического» типа, к которому предъявляются особые требования: музыкальность, чувство ритма, речевая выразительность, пластика т.д.

Если на ранней стадии развития мюзиклы были в основном лирико-комедийного характера, то современные мюзиклы не всегда оканчиваются поцелуем главных героев или свадьбой. Например мюзиклы, которые рассказывают о любви без прикрас: «Скрипач на крыше» (1964), «Кабаре» (1966), «Девять» (1982), «Рэгтайм» (1998), «Пробуждение весны» (2006), «Женщины на грани нервного срыва» (2010).

Печальный, ироничный, лишенный иллюзий взгляд на отношения мужчины и женщины свойственен мюзиклам Стивена Сондхайма: «Компания» (1970), Follies (1971), «Маленькая серенада» (1973), «Мы едем, едем, едем» (1981), «Воскресенье в парке с Джорджем» (1984), «Чем дальше в лес» (1987), Passion (1994). И даже в «Призраке Оперы» любовь совсем не сказочная, а пугающая и болезненная. (7)

Случается, что романтическая линия не является основной. В «Отверженных» на первом плане история духовного роста Жана

Вальжана, в «Злой» – самоидентификация Эльфабы, в «Матильде» – противостояние пятилетней девочки несправедливому миру взрослых, в «Книге Мормона» – вопросы веры в самом широком понимании, в «Продюсерах» – крепкая мужская дружба, в «Параде» – борьба обычного человека с бездушной судебной системой. Смерть – обычное дело для мюзикла. Даже мюзикл-пародия может закончиться гибелью всех персонажей – как в *Something's Afoot*, где высмеиваются произведения Агаты Кристи. А в мюзиклах «Элизабет» и «Смерть берет выходной» Смерть – одна из главных героев. (7)

Наряду с тщательной разработкой драматической линии жанр мюзикла предъявляет особые требования к искусству актера. Мюзикл рассчитывает на актеров универсальной одаренности или, как иногда говорят, «синтетических», то есть обладающих способностью синтезировать, объединять разного рода профессиональное умение – речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа.

Таким образом, можно выделить характерные особенности мюзикла:

- широта жанрового диапазона (комедия, драма, трагедия);
- ведущая роль музыки эстрадного плана;
- равноправие музыки, танца и разговорного жанра в драматургии спектакля;
- в основе – литературные произведения, завоевавшие широкую популярность и доказавшие свою художественную полноценность;
- стремление к содержательности, высокой идейности, глубине мысли, серьезности проблематики.

Разновидности мюзиклов:

Мюзикл-опера – разновидность, которая сочетает в единстве свойства и признаки обоих жанров. Например, «Шербургские зонтики» М. Леграна, «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Уэббера, «Орфей и Эвридика» А. Журбина, мультфильм «Бременские музыканты» Г. Гладкова.

Мюзикл-оперетта – жанр, сочетающий характерные черты оперетт и мюзикла. Например, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, «Звуки музыки» Р. Роджерса и т. д.

Мюзикл-драма – жанр опирается на разговорный диалог. Например, «Трехгрошовая опера» Бертольда Брехта, муз. К. Вейля.

Мюзикл-обозрение – эстрадное ревю, но скрепленное драматическим сюжетом: К/ф «Веселые ребята», муз. И. Дунаевского.

Хороший мюзикл всегда обращен к современному человеку и говорит с ним на его языке. Этот жанр впитывает все новые музыкальные стили – джаз, рок-н-ролл, поп-музыку, рэп и др. В мюзикле ярче проявляются черты театральных жанров: насыщенность действия, чему подчиняется каждая реплика, музыкальный номер, танцевальное па.

1.3. Хореография – основное выразительное средство в мюзикле

Существует мнение, что в мюзикле самое главное – пластика, хореография, которая заложена в самом произведении и является чуть ли не определяющей в поиске жанрового обозначения. Действительно, благодаря хореографическим постановкам в мюзикле ярче и насыщеннее развивается сюжетная линия. Лучшие мюзиклы, ставшие классикой жанра, свидетельствуют, что хореографическое построение, положенное в основу развития сюжета – первое и основное требование к успешному мюзиклу. Первичность хореографически-визуального решения пространства – основа любой постановки, претендующей именоваться мюзиклом.

Еще на заре формирования мюзикла как жанра, составной частью пьесы стали танцы. В 1900-е годы, балетные танцовщицы сделались неизбежной принадлежностью музыкальных спектаклей. Но хореографии отводилась второстепенная роль, танцы являлись вводными номерами, логически не связанными с происходящим, балетные номера вставлялись и переставлялись как угодно.

В первые годы существования нового театрального жанра в мюзикле в основном присутствовали элементы чечетки. В начале XX века степ танцевали еще в легких туфлях на деревянной подошве, к которым десятилетие спустя добавились для более отчетливого отстукивания ритма алюминиевые носки и каблуки. Затем появилась техника «мягкой подошвы» с деликатным ударом и со всевозможными украшающими танец движениями носков, пятки и выворотами ступни. Все эти приемы обыгрывались либо как юмористические, либо как характеристические, раскрывающие настроение танцора и показывающие, что он за человек. Этот стиль степа получил название «песочный танец». (36)

В 1920-е годы король степа Фред Астер в паре с сестрой Аделью, а потом с Джин Келли, вывели чечетку на авансцену музыкальных театров Нового и Старого Света. Они показали всему миру, что степ - это не «просто» танец, а выражение эмоционального состояния человека и его характера средствами пластики. Актер, владеющий степом, даже ходит иначе, потому что каждая, даже мельчайшая фаза его физического движения, пронизана энергией ритма. Фред Астер в своих мемуарах признается: «У меня никогда не было желания кому-то где-то показать, каким должен быть танец. Я не могу воспринимать танец, как нечто отдельное от меня или как средство выразить меня самого» (44, с.85).

Возможности степа, открытые Астером и Келли, обусловили в мюзикле чрезвычайно высокий уровень кордебалета. Это целая культура отбивания ритма ансамблем танцовщиков. Завораживающий зрителя синхронностью и сложностью ритма кордебалет, надолго стал атрибутом театральных мюзиклов с начала 30-х по 80-е годы прошлого века. Примером является известная постановка спектакля «Оклахома» (1943), которая до сих пор радует поклонников степа по всему миру. Танцевальное направление степа – это основа хореографии в мюзиклах. Неслучайно степ до сих пор является квалификационным танцем на кастинге для актеров мюзикла. (48)

Наряду с основополагающим для мюзикла степом хореографический канон жанра включал в себя обычные бытовые танцы:

а) танцы второстепенных персонажей, чаще комических; распевая куплеты, они делают простые ритмичные движения, узнаваемые зрителями как полька, галоп, чарльстон, квикстеп; в спектакле они чаще всего стоят фронтально к зрителю так, чтобы было слышно пение, лишь в проигрышах делались парные фигуры;

б) лирические (или главные) герои мюзикла, у которых наиболее трудные вокальные партии, позволяют себе в тех же проигрышах лишь вальсы, танго и медленный фокстрот;

в) кордебалет может исполнять массовые танцы в стилистике мюзик-хольных ревю или галопы и канканы в стиле кабаре. Первый тип кордебалетных танцев стремится к освоению сценического пространства. Задача второго типа – нагнетание эротического напряжения, что обязательно для всех зрелищных музыкально-хореографических жанров.

Главное во всех трех случаях, чтобы танцевальные номера были взаимосвязаны с драматургией сценария.

Помимо степа и бытовых танцев, на стилистику хореографии в мюзикле оказал свое влияние и танец модерн.

В начале 30-х годов прошлого века танцоры Чарльз Уэйдман и Дорис Хэмфри добавили в мюзикл яркую хореографию модерн-танца. Американский танцор и хореограф Роберт Алтон ввел джазовые ритмы и элементы латиноамериканской пластики. (44)

До 40-х годов XX века влияние танца модерн было не столь очевидным, потому что его европейские экспрессионисты (хореографы К. Йосс, М. Вигман, Г. Палукка, сестры Визенталь и др.) разрабатывали в своих балетах темы одержимости, страха, отчаяния, смерти. Они стремились показать преимущественно темную сущность человеческой души. Этот путь, сопровождавшийся отказом от любых внетанцевальных элементов, фиксированной композиции, вел к хореографическому

спонтанному движению, к развитию способности балетмейстера и танцовщиков создавать в импровизации самостоятельные пластические мотивы. Но подобный тип эмоциональности танца модерн жанру мюзикла был чужд. Тем не менее, именно в экспрессионистическом направлении проявился интерес к внебалетной пантомиме и бытовому жесту, которые, по мнению хореографов, должны были усилить выразительность пластики танца, сделав в ней «наглядными» движения человеческих чувств.

Второе европейское направление танца модерн сложилось под влиянием конструктивизма. Тело танцовщика служило лишь способом донести к зрителю некие чисто кинетические формулы, подчиненные тем же закономерностям, что и движения механизмов. Здесь содержится причина появления так называемых «танцев машин», которые воплощались в массовых ритмопластических композициях, поражающих зрителей синхронностью кордебалета. Хореография базировалась как на ритмических структурах музыки, так и на близости танцевальных движений гимнастическим, намеренно лишенным эмоциональной окраски.

В отличие от европейских хореографов американские мастера танца модерн находили вдохновение в той специфически профессиональной культуре танца, которая уже существовала в стране: в танцевальных эпизодах театра менестрелей, в помпезных шоу мюзик-холлов, в конкурсных ревю в танцевальных залах. Хореографы интересовались фольклорными ее элементами, которые указывали на древние негритянские и индейские источники. Так возник тип движений, характерный именно для американского танца модерн. «В основном они проявлялись в движении корпуса. Кроме наклонов и перегибов, подвижности плеч, приемов пластики гимнастических упражнений, игр и небалетной пантомимы, в американском танце модерн используются разного рода пульсации торса, выталкивающие и вращательные движения бедер. Американскому танцу модерн свойственна более многомерная структура и сложная криволинейность рисунка» (48. с. 506).

Балетное искусство стало следующим танцевальным стилем, попавшим на бродвейскую площадку. В 1936 году в пьесе «На ваших пуантах» блистал балет Джорджа Баланчина. До сих пор номер «Резня на 10-й Авеню» признается одним из лучших среди всех, когда-либо поставленных в музыкальной комедии.

Таким образом, жанровый канон хореографии мюзикла формировался в результате взаимовлияния и взаимодополнения:

- степа;
- модерн и джаз танца;
- классического балета;
- бытовых и народных танцев.

В результате возник высокохудожественный, характерный и артистичный, всем понятный и доступный сложнейший национальный жанровый канон хореографии американского мюзикла. В нем синтез движения и музыки основывается на свинговой трактовке ритма - соотношения в нем посредством пластики сильных и синкопированных ритмических долей.

Агнес де Милль – талантливейшая танцовщица и хореограф – много сделала для развития танца в мюзикле. Она пересмотрела основы танцевальной драматургии, изменила концепцию танца. Благодаря ей, танец «заговорил» в мюзикле, став равноправным членом пьесы наравне с музыкой, песенными и разговорными композициями. Именитый балетный критик того времени Уолтер Терри говорил, что танцы, поставленные Агнес, не просто вставные номера с физическими упражнениями и трюками, а полноценное выразительное средство, умеющее говорить от имени героев и идентифицировать их характеры. Милль не была первой, кто раскрыл эту особенность танца, однако именно ей мюзикл получил возможность максимально использовать ее в постановках.

«Вестсайдская история» (хореографы Элен Тамирис, Джером Роббинс) полностью изменила представление о месте танца в пьесе:

диалоги и музыкальные композиции воспринимались как паузы между танцевальными номерами. Красочная, порой исступленная хореография заставила танцевальный мир по-новому взглянуть на мюзиклы, которые стали частью танцевальной культуры. Искусство обогатилось новым видом театральной выразительности – драматико-хореографической выразительностью. На сцену мюзикла пришел режиссер-хореограф. Стремление органично влить хореографию в массовые сцены привело к одной интересной особенности: хореографы стремятся поставить танцы на основе движений, подмеченных в самой гуще жизни, а также движений, характерных для определенных профессий. Так танец дровосеков из киномюзикла «Семь невест для семи братьев» построен на медленных, величественных взмахх топора, а трубочисты в киномюзикле Уолта Диснея «Мэри Поппинс» танцуют, держа в руках палку с намотанной на нее тряпкой. Динамичный танец на крышах небоскребов этих вымазанных сажей парней во главе с Диком Ван Дайком, звездой мюзикла 60-х годов, - необычайное зрелище, как в картине «Звездная ночь» Ван Гога. (7)

Хореография в мюзикле – это гибкая форма выражения замысла режиссера, позволяющая подчеркнуть собственный стиль пьесы.

Характерным примером является легендарный мюзикл «Кошки» композитора Эндрю Ллойда Веббера и хореографа Джиллианы Линн – зрелище увлекательное и завораживающее. Красоту и образ мюзикла создают именно танцы. При этом помимо главных героев в мюзикле есть массовка, которая придает мюзиклу дополнительную привлекательность, заполняет пространство, создает единый образ. Но в этой массовке каждое действующее лицо имеет свой характер – каждая кошка, у которой даже нет имени и определенной роли. Черты, манера поведения создаются танцевальными движениями. Жесты, позы, мимика, ракурсы, каждый шаг имеют свое значение. Танец является средством выражения эмоций и чувств героев, с помощью танца раскрывается эпоха спектакля, атмосфера происходящего на сцене. В мюзикле с необыкновенным мастерством

использовалось важное выразительное средство – грим, который разрабатывался индивидуально для каждого актера и служил зримым отображением характера каждого героя мюзикла. Актеры перевоплощены в грациозных кошек при помощи многослойного грима, расписанных вручную трико, париков из шерсти, меховых воротников, хвостов и блестящих ошейников. (7)

Сегодня хореограф – неперенный участник постановочного процесса мюзикла. Создавая на сцене художественно-пластическую конструкцию, он мыслит пластическими образами, переводит психологию слова и содержание в яркое театрализованное действие, ищет оригинальные выразительные приемы для увлечения и заразительности театральным зрелищем. Язык хореографии в яркой форме выявляет содержание представления и является одним из выразительных приемов режиссера. Балетные эпизоды, таким образом, перестают быть вставными номерами, а становятся частью действия. Хореография, пластика становятся важнейшим элементом в системе выразительных средств мюзикла наряду с пением. Музыкальные номера, как правило, решаются также пластически.

Известный мюзикл «Шоу-герлз» можно смело назвать хореографическим. Здесь почти нет вокальных партий, но очень много танцевальных сцен. Танцы в картине разделяются на мотивированные действием и выделенные в номера (шоу в Лас-Вегасе). Танцевальные эпизоды обладают, как и положено в этом жанре, зрелищностью, оригинальностью постановки, а в эпизодах шоу – и грандиозностью. В сольных и кордебалетных эпизодах «свингующая» пластика танцовщиков использует в качестве основы для движений две внетанцевальные сферы. Первая – это гимнастические жесты, разработанные увлечением всего западного мира аэробикой. Подобная пластика основана на фиксации «ломких» движений в суставах. Наклоны, движения руками, ногами, головой фиксируют под метрические акценты музыки точку сгиба корпуса

или конечности. От этого танец обретает не только резкость, агрессивность, но и машинный характер. Вторая сфера – это криволинейные пульсирующие эротические движения. К сожалению, нет данных о том, кто является хореографом мюзикла. Это указывает на то, что сложнейшие массовые номера в нем не являются специально поставленными для «Шоу-герлз», о чем свидетельствует и их концертный характер, и отсутствие в них драматического действия. Очевидно, режиссер Верхувен воспользовался эпизодами из какого-то другого бродвейского шоу или мюзикла, схожего по смыслу.

«Чикаго» Роба Маршалла – классический жанр американского мюзикла. Премьера состоялась в июне 1975 г. и менее чем за 2 года было показано 898 спектаклей. В 1996 г. мюзикл был возрожден на Бродвейской сцене с хореографией Энн Рейкинг в «стиле Бобба Фосса». Роли всех главных персонажей трактуются как характерные. Тот отрезок жизни, который героини проживают в тюрьме, ничего существенного не может прояснить в их душевной жизни, потому что она на редкость примитивна. Режиссер и композитор используют музыку и танцы для того, чтобы раскрыть еще и ограниченность их желаний: всё, что героини хотят – деньги, успех, слава – задано миром шоу-бизнеса. Создатели мюзикла не стремятся вызвать у зрителя сочувствие к героиням. «Чикаго» ориентируется, прежде всего, на развлекательность. Криминальный сюжет со всеми «отрицательными» персонажами лишь способствует активизации эмоционально-психологического стереотипа мюзикла: добропорядочной публике приятно посмеяться над недостатками других. Все номера – вокально-танцевальные. Поэтому «Чикаго» воспринимается гармонично: в мюзикле нет преобладания пения или танца. Главной задачей песен и танцев в фильме является создание эффектного зрелища. Номера в «Чикаго» – это настоящее торжество степа и джаза. (39)

Полная противоположность – мюзикл «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера. Главная героиня – Сельма – поп-певица из Исландии Бьёрк

Гудмунпсдотгир. Танцующая Бьёрк поражает не мастерством. Ее танец лишен обычных для хореографии мюзикла красоты, мастерства. Наоборот, он является прямым и непосредственным выражением внутренних душевных движений. Зритель, видит не условный, художественно-танцевальный характер движений, а реальный жизненный жест, переполненный силой чувств. Кордебалет, пластика которого также утратила условность, превращен то в толпу рабочих, марширующих марионетками по заводским помещениям и товарным вагонам-платформам, то в собрание обывателей, внезапно охваченное массовым психозом, как это происходит в сцене суда.

В современном мюзикле выразительность хореографии придают интересные сценографические приемы, нацеленные не только на создание специальных эффектов, способных удивить и поразить зрителя, они обращены к ассоциативному восприятию. Например, использование в постановке светового или дымового экрана. Это дает возможность танцорам беспрепятственно и свободно передвигаться по сцене. При этом хореографические номера могут приобретать «нереальное» звучание, а танцоры кажутся необычными, похожими на видение.

Очень важный постановочный момент для мюзиклов - костюм, потому что в одежде танцуют. От костюма во многом зависит избираемый хореографом тип танцев. И чем больше тело открыто, тем больше у него возможностей выбора, тем шире палитра пластической выразительности. Если мужчины в хореографических эпизодах «наловчились» органично двигаться в любых костюмах, потому что мужская одежда (за исключением камзолов) так или иначе очерчивает силуэт и позволяет рассмотреть пластическую выразительность ног, то с женскими историческими костюмами все обстоит гораздо сложнее. Пышные длинные юбки или, наоборот, строгие деловые костюмы современных женщин в динамичной хореографии мюзикла, требующей пластического свинга, могут работать только на комический эффект. Никакой яркой

зрелищности, никакого перевода драматического действия из жизнеподобного плана в условно-танцевальный, хореография в таких одеждах не даст. Костюм, в котором нельзя в полной мере проявить артистизм жеста и танцевать разноплановые по эмоциональности эпизоды, в мюзикле попросту невозможен. (44)

Так, сценарий мюзикла «Мулен Руж» База Лурмана требовал длинных юбок и фрачных пар. Хореограф в постановке танцев мужчин выстраивает композицию фигур, которые бы в своем черно-белом движении по залу выразительно смотрелись. Женщины же в пышных, кринолинах запечатлены яркими пятнами цвета. Танцы кокоток Мулен Ружа – это не пластика тела, а показ вздымающихся цветных юбок и оборок. Только в эпизоде танго, где без экспрессии тела и жестов не обойтись, дам раздели до панталон и корсетов. Исторический костюм предопределил и танцы в «трущобе» публичного дома. Это традиционные бытовые танцы - канканы, галопы, польки, танго. (36)

Существуют мюзиклы, где танцев нет вообще, герои не оказываются в ситуации, когда могут затанцевать или постановщики не пользуются языком танца для развития сюжета. Например «Суини Тодд», «Город ангелов», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Отверженные».

Но если в мюзикле нет хореографии, это не значит, что в постановочном процессе не принимал участие хореограф. В таком случае его функция описывается термином *musical staging*. *Staging* в переводе – инсценировка, перемещение, постановка пьесы. Наиболее известные примеры – работы Грасиэлы Даниэль в мюзикле «Рэгтайм» и Стивена Хоггетта в мюзикле «Once» («Однажды»), за которые они даже выдвигались на премию «Тони» в номинации «Лучшая хореография». В мюзикле «Wicked» («Злая») движения, поставленные Уэйном Силенто, тоже относятся к *musical staging*. Танцев там нет! (36)

Другая крайность – это танцевальные мюзиклы, где нет живого пения или артисты-танцоры не поют сами. Первой ласточкой стало шоу

Боба Фосси «Dancing» («Танец»). В 1978 году отмечен премией «Тони» за лучшую хореографию. Помимо блестящей хореографии, этот мюзикл был важным словом в споре о судьбе жанра в целом. В спектакле вообще не было сюжета или диалогов – только танец.

В 2000 году вышел мюзикл «Contact» режиссера-хореографа Сюзан Строман, состоявший из трех танцевальных новелл на музыку Чайковского, Стефана Грапелли, Squirrel Nut Zippers, Royal Crown Revue и The Beach Boys. Несмотря на неформатность, постановка получила «Тони» в категории «Лучший мюзикл». (49)

Наряду с тщательной разработкой драматической линии жанр мюзикла предъявляет особые требования к искусству актера. Их иногда называют «синтетическими». Они обладают способностью синтезировать, объединять разного рода профессиональные умения – речь, мимику, пение, пластику, танец – в одно целое, подчиняя их единой линии сценического действия, задаче создания цельного образа. Требование универсальности предъявляется мюзиклом не только к солистам, но и ко всему ансамблю.

Действенные, тщательно разработанные ансамблевые сцены более всего поражают в американских постановках. Создавалось впечатление, что постановка таких спектаклей, как «Моя прекрасная леди» или «Вестсайдская история» осуществлялась в каждом отдельном случае какой-то уникальной по своим возможностям труппой. В известной степени так и было на самом деле, ибо очень часто, а особенно в последнее время, театральная труппа набирается только для одной постановки. (46)

Выводы по первой главе.

Мюзикл – музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства оперного, драматического, хореографического искусства. Изначально считавшийся исключительно американским жанром, мюзикл последовательно «завоевывает» Европу, затем Россию, а после и страны Азии. Мюзикл представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического

монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д. Мюзиклу свойственна насыщенность действием.

Характерные особенности мюзикла:

- широта жанрового диапазона (комедия, драма, трагедия);
- ведущая роль музыки эстрадного плана;
- равноправие музыки, танца и разговорного жанра в драматургии спектакля;
- в основе – литературные произведения, завоевавшие широкую популярность и доказавшие свою художественную полноценность;
- стремление к содержательности, высокой идейности, глубине мысли, серьезности проблематики.

Жанровый канон хореографии мюзикла сформировался в результате взаимовлияния и взаимодополнения степа, модерн и джаз танца, классического балета, бытовых и народных танцев.

Мюзикл рассчитывает на актеров универсальной одаренности, «синтетических», то есть обладающих способностью синтезировать, объединить разного рода профессиональные умения - речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа.

Традиционный взгляд на мюзикл, как на искусство развлекательное, отнюдь не исключает того объективного факта, что это искусство служит своеобразным зеркалом общественной жизни. Художественные завоевания мюзикла позволили ему стать достоянием не только какой-то одной нации, но и оказывать серьезное воздействие на современный музыкальный театр.

ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА МЮЗИКЛ В КАЗАХСТАНЕ

2.1. Проблемы сценического освоения мюзикла в Казахстане

Первые театры на территории Казахстана появились во второй половине XIX века. Русские труппы купеческих антреприз в городах Уральске в 1859 году и Петропавловске в 1887 году, также труппа солдат и офицеров гарнизона в Таразе в 1880 году. А в 1890 году в Семипалатинске общество любителей музыки и драматического искусства создали предпосылки для казахского любительского движения. Этому же способствовали татарские передвижные театральные труппы, гастролировавшие во многих городах в начале XX века.

История казахского музыкального театра начинается с первой постановки музыкального спектакля, ныне Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая в 1934 году. Это был музыкальный спектакль «Айман Шолпан» (либретто Мухтара Ауезова с оркестровкой Ивана Коцыка народных песен и кюев). Следующая постановка театра – опера «Кыз Жибек». Оркестровку народных песен написал первый казахский оперный композитор Евгений Брусиловский. В роли Жибек блистала Куляш Байсеитова. (15)

В театре создаются две труппы русская и казахская. Это дало возможность для расширения репертуара театра мировой классикой и национальной оперой.

В первые годы становления театра были поставлены такие оперы как: «Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер Таргын». «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Фауст», «Аида» и многие другие.

«Основоположники музыкального театра: Куляш Байсеитова, режиссер Жумат Шанин, певец и режиссер Курманбек Жандарбеков, певец, режиссер и драматург Канабек Байсеитов, танцовщица Шара Жиенкулова, певец Манарбек Ержанов, художник Анатолий Ненашев,

писатели Мухтар Ауэзов, Габит Мусрепов, Сабит Муканов, Бейимбет Майлин, композитор Евгений Брусиловский, Гарифолла Курмангалиев, Жусипбек Елебеков и многие другие». (15)

На сегодняшний день в Казахстане действуют 54 театра. Среди них одиннадцать музыкально-драматических театров и театров музыкальной комедии: Корейский и Уйгурский музыкальные театры в Алматы, Актауский театр музыкальной комедии имени Н. Жантурина, Астанинский театр музыкальной комедии имени К. Куанышбаева, Жетисайский музыкальный театр, Туркистанский музыкальный театр, Карагандинский академический театр музыкальной комедии, Павлодарский театр музыкальной комедии, Кокшетауский областной музыкальный театр, Жезказганский музыкальный театр, Кустанайский музыкальный театр. В некоторых из этих театров есть симфонические камерные оркестры. Во всех этих театрах ставятся музыкальные спектакли, оперы, оперетты, музыкальные комедии. В репертуаре театров есть национальные и европейские оперные произведения, оперетты Кальмана и многих других композиторов.

На сегодняшний день есть несколько экспериментальных проектов по осуществлению постановки мюзикла. Но мюзикла в понимании Бродвейского или Европейского класса пока нет.

В Казахстане есть условно 3 типа мюзикла:

1. Мюзиклы стран Европы и США, переведенные на казахский, русские языки.
2. Оперы и оперетты, названные мюзиклами. То есть все эти постановки (как правило, на национальную тему) были осуществлены на основе готового музыкально-драматического материала.
3. Мюзиклы, написанные отечественными авторами.

Мы провели анализ спектаклей-мюзиклов, поставленных в разное время и в разных казахстанских театрах, распределили их по предложенной выше типологии, и отразили в таблице (Таблица 3).

Мюзиклы в театрах Казахстана

Тип спектакля	Название мюзикла	Режиссер	Театр
1 тип	«Ведсайская история» «Моя прекрасная леди» «Здравствуйте, я ваша тетя!» «В джазе только девушки»	Н. Жакыпбаев С. Цирюк	Театр «Жастар» (Алматы)
	«Целуй меня, Кэт!»	Д. Раев	Театр муз. комедии (Караганда)
	«Маугли»	С. Цирюк	Русский театр им. Лермонтова (Алматы)
	«Брат мой, Маугли» рок-опера-балет	М. Тлеубаев Д. Накипов	ГАТОБ им. Абая (Алматы)
	«Сестра Кери» «Кошки» «Али Баба и 40 разбойников» «Собор Парижской Богоматери» «Чикаго»	Ж. Хаджиев Т. Омаров Т. Омаров Р. Машурова Н. Жакыпбаев	Театр КазНАИ им.Т. Жургенова (Алматы)
2 тип	«Аршин мал алан»	Т. Жаманкулов	Каз.театр им. М. Ауезова (Алматы)
	«Кыз Жибек»	Б. Атабаев	Театр «Аксарай» (Алматы)
3 тип	«Жеруйык» «Астана»	Е. Нуртазин Ю. Александров	Астана
	«Жибек»	Е. Нуртазин	Театр «Аксарай» (Алматы)
	«Шыгыс сазы»	Т. Тименов	ТЮЗ им. Г. Мусрепова (Алматы)

Нами была просмотрена и проанализирована большая часть перечисленных спектаклей на соответствие жанру мюзикла.

1. Что касается первого типа (переноса известных мировых мюзиклов), то очевидны большие проблемы в исполнительском мастерстве. Данные спектакли осуществлялись на базе действующих театров, имеющих постоянную труппу и технический состав. Хореографическая и вокальная подготовка не соответствовала требованиям жанра и произведения. Жанровые и стилистические особенности музыкального материала не учитывались, а если даже и учитывались, то исполнялись не умело. Нарушался и основной признак мюзикла – зрелищность. Налицо – слабая материально-техническая база постановок. Мюзикл – жанр высоких технологий сценического искусства. В названных спектаклях, кроме статичной декорации и скудного светового оформления, художественного решения не наблюдается. Поэтому, несмотря на заявленный жанр, мюзиклами данные постановки назвать нельзя. Скорее всего, их можно отнести к музыкальным комедиям.

Выбивается из этого ряда экспериментальный спектакль – рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» (1984, Казахский театр оперы и балета им. Абая, либретто Д. Накипова – свободная трактовка Р. Киплинга, балетмейстер-постановщик М. Тлеубаев). К этому времени в российских театрах с успехом шли «Иисус Христос-суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера 1970 года, «Юнона и Авось» Алексея Рыбникова 1980 года, рок-оперы Александра Градского «Стадион» и «Мастер и Маргарита».

В музыкальном отношении казахстанский спектакль был достаточно традиционен, но наиболее действенным выразительным средством здесь стала хореография. Это было началом нового, оригинального течения, которое впоследствии заняло достойное место среди остальных. Именно умелое слияние разнородных истоков – балета, оперы и рока – явилось секретом большого и заслуженного успеха, которым пользовался новый спектакль, прежде всего, у молодежи. Постановщики не ограничились «переложением» популярной сказки о Маугли на язык музыки и хореографии. Им удалось создать свое самобытное и во многом отличное

от первоисточника видение темы, сохранить образность сказки, связав ее с современными проблемами. Главной темой стало рождение и развитие духовного и гуманного начала в человеке. Авторы в своем произведении выступают против всех форм насилия, диктаторства, расизма. (28)

Музыка А. Серкебаева написана в характере современных на тот момент эстрадных опусов и исполнена известной рок-группой «Арай». С одной стороны, это облегчало задачу танцовщиков, т.к. в самой музыке, с ярким исполнительским почерком певцов, уже заложено решение каждого из образов. С другой стороны, бесконечно усложняла их задачу, поскольку каждое движение требовало точного соотнесения не только с музыкой, но и с текстом песни, трактовкой ее певцами.

Хореографическое «действие» развивается в балете в своеобразном полифоническом сплетении классики (на ней построены партии Маугли и Синты) с характерным танцем (на его основе «выписаны» портреты Шерхана и Табаки). В лексику характерного танца широко вплетены элементы гимнастики (особенно в партиях кордебалета). Такое графически четкое размежевание выразительных средств способствовало созданию в спектакле напряженности, нагнетанию драматизма, ощущению остроты схватки двух противоборствующих сил. Балетмейстеру М. Глеубаеву удалось выявить и показать пластически индивидуальную характеристичность каждого образа, каждой сцены, что во многом предопределило актерские удачи спектакли. Несмотря на то, что данный спектакль трудно вписывается в жанровые рамки мюзикла, но хореографическое решение сюжета значительно приблизило к пониманию данного вида сценического спектакля. Ведь именно действенная хореография делает мюзикл отличным от других жанров. (28)

2. Спектакли второго типа «Аршин мал алан» и «Кыз Жибек» были также заявлены как мюзиклы.

«Аршин мал алан» («Покупатель товара на аршин») азербайджанский композитор Узеира Гаджибеков написал в 1943 году как

оперетту. Незамысловатый сюжет основан на обычае, строго соблюдаемом на Востоке и запрещающем женщинам открывать свое лицо мужчине. Даже жених не мог видеть свою избранницу до свадьбы. Но Аскер, сын богатого купца, которому его ближайшие родственники выбрали будущую жену, не согласен жениться «вслепую». Он переодевается уличным торговцем, которых в народе называют Аршин мал-алан, и проникает в дом своей невесты, а дальше – круговорот интриг, курьезов и нелепиц в сопровождении восхитительной музыки.

В 1945 году был снят фильм «Аршин мал алан». Во времена СССР эта постановка обошла 136 стран Европы и Азии, ее перевели на 75 языков мира. Арии из этого фильма распевали вожди мирового пролетариата. Одно из любимых творений Иосифа Сталина. А с легкой руки Великого Кормчего Мао Цзе Дуна в переводе с китайского «Аршин мал алан» получил название «Любовь под одеялом». Эта постановка имела и грандиозный коммерческий успех – она заработала на прокате почти 5 миллиардов рублей. Сегодня картина восстановлена и успешно презентуется во многих странах Европы и Америки.

Выдерживая требования формы написания оперетты, музыкальная комедия Узеира Гаджибекова определяется во всех театрах мира как оперетта либо музыкальная комедия. Отечественный «Аршин мал алан», на сцене академического театра им. М. Ауэзова в Алматы (2009) назван мюзиклом. Однако, постановка не имеет жанровых, стилистических, музыкальных, исполнительских, художественных отличий от привычной оперетты. Написанные аранжировки не изменили музыкальную структуру, стиль и жанр произведения. Спектакль является опереттой, поставленной на хорошем профессиональном уровне, исполнительский уровень спектакля также решен в соответствии требованиям оперетты. Если же режиссер назвал спектакль мюзиклом, то должны быть кардинальные изменения. А изменения в этой постановке не прослеживаются. Несмотря на то, что премьера прошла на ура. (24)

«Кыз Жибек» Болата Атабаева, поставленный в 2005 году, тоже определен постановщиками как мюзикл. Постановка сильно отличается от предыдущих постановок оперы «Кыз Жибек». Костюмы и оформление сцены были решены по-иному. Сценография минимальна, но есть интересные решения, например реки Жайык с помощью большого синего полотна. Хореография отличается своей характерностью, этнической выразительностью. Колорит национальной наполненности спектакля присутствует во всей постановке. Актеры, солисты, хор – все танцуют и исполняют музыкальные партии. Все это увеличивает выразительность спектакля. Оркестровка была сделана для казахского национального фольклорного оркестра. Режиссер Б. Атабаев делится в своем интервью: «В опере Е. Брусиловский написал музыку для симфонического оркестра. А я заказал композитору И. Киму переложение для оркестра народных инструментов «Отырар Сазы». Это очень нелегко. Но спектакль «Кыз Жибек» все же дошел до премьеры».

От того, что опера Е. Брусиловского на народные казахские песни была переоркестрована, структура музыки не изменилась. Даже не были изменены темпы и тональности. Изменились только инструменты. Актеры также исполняют все музыкальные партии в привычной академической (классической) манере пения. Музыкально-сценический жанр мюзикла определяется структурой формы написания музыки в первую очередь. Поэтому поставленный спектакль «Кыз Жибек», мы определили не как мюзикл, а как музыкальную драму. В понимании Бродвейского мюзикла это постановка не имеет ничего общего.

3. Для постановок спектаклей по третьему типу был изменен сам организационно-постановочный процесс.

В октябре 2009 года в алматинском театре «Аксарай» состоялась премьера мюзикла «Жибек» на музыку Сатжана Шаменова, либретто Виктора Антаса и Ляйли Аскар на тему казахского лирического эпоса «Кыз Жибек» в современной версии. Данный спектакль является

авторским проектом Венеры Рахышевой. Сначала продюсером была проделана большая работа в поиске инвесторов. После решения финансовых вопросов начался набор творческой группы из авторов и постановщиков. Музыка была написана менее чем за год. Режиссером-постановщиком изначально была Алия Гранж, после стал Еслям Нуртазин. Хореограф-поставщик Надежда Смолина, аранжировщик Сатжан Шаменов, звукорежиссер Дмитрий Лейхман. После того, как был готов музыкально-драматический материал, начался кастинг на главные и второстепенные роли. После отбора и утверждения актеров последовал репетиционный период. Группа исполнителей разучивала вокальные и хореографические партии по отдельности, после чего начались совместные репетиции. Одновременно активно проводилась рекламная компания: выпущен альбом мюзикла, снят видеоклип, размещены статьи в газетах и журналах, изготовлены афиши и баннеры.

Главной проблемой мюзикла в периодах подготовки и репетиции была слабость драматургического материала – не было адаптации на современную эпоху, не доработаны диалоги, не проработан порядок и переходы драматических сцен на музыкально-вокальные партии. Все эти трудности с материалом усложняли постановочный процесс. Были и ошибки административно-продюсерского центра. Продюсер жанра мюзикл должен хорошо разбираться не только в музыкальном и исполнительском искусстве, он должен разбираться в деятельности представителя каждой группы, так как каждая группа и исполнители взаимозависимы. В случае с «Жибек» постановочная группа не имела опыт совместной работы прежде, и не имела ранее опыта работы в жанре мюзикл. Эти факты привели к разногласиям и разночтениям по той или иной сцене.

Несмотря на все трудности, спектакль дошел до зрителя. Отличия от привычной нам оперы кардинальные. Декорации как таковые отсутствуют. Вместо них на заднем плане – большой экран. На него и проецируется видеоряд, символически изображающий озеро, степь и небо. Полотно,

благодаря массовке и особому освещению, превращается то в зеленые луга, то в морские волны. Кыз Жибек в новой версии – современная девушка из богатого аула. Всего на сцене 25 актеров, которые следят за развитием событий вокруг любовного треугольника. Говорит Гульнар Аманжанова, заведующая труппой театра: «У нас артисты делают все сами. Они танцуют, поют и действуют на сцене. Они не как статисты – встали и поют. Они живут чувствами, которые есть в этой пьесе, они живут, любят, умирают. Молодежь играет сама себя». Своими впечатлениями делится актриса Гульдария Дуйсенова: «Заставь оперного певца потанцевать, а потом спеть, я уверена, он не сможет. А нас учили так, чтобы мы и танцевали в один миг, и пели».

Спектакль режиссера Талгата Тименова в академическом театре юного зрителя Г. Мусирепова «Шыгыс сазы» по мотивам А.С.Пушкина был также назван мюзиклом. Мы увидели детский спектакль с несколькими массовыми танцевальными номерами, не связанными со структурой драматического материала. Подобранный музыкальный материал разных авторов не имел одного стилистического и жанрового содержания. В спектакле нет единой вокальной хоровой партии. Все эти факторы дают право назвать спектакль драматическим с музыкально-хореографическими сценами.

По законам жанра создавался и мюзикл «Астана». В 2009 году Министерством культуры и информации впервые был объявлен конкурс «Лучшее оперное сочинение». Победителем стал Алмас Серкебаев, написавший оперу «Байтерек». Но в процессе работы изменился жанр и название произведения – вместо оперы «Байтерек» был создан мюзикл «Астана». Либретто написал Юрий Кудлач. Для постановки спектакля был приглашен руководитель театра «Санкт-Петербург Опера» Юрий Александров. Балетмейстером стал Владимир Романовский, консультанты по вокалу – Базаргали Жаманбаев и Елена Захарова, художник-постановщик – Вячеслав Окунев. (23)

Музыка была оркестрована для эстрадно-симфонического оркестра. Композитор вставил много новых номеров, не типичных для оперного произведения, таких как рэп, регтайм, эстрадная песня. Язык в разговорных диалогах стал простой, молодежный, появился сленг.

Исполнительская группа была собрана по методу кастинга, который проходил в Астане и Алматы. Когда была собрана труппа, начался репетиционный процесс. Репетиции шли параллельно в Алматы и Астане. Но после начались сводные репетиции только в Астане.

Мюзикл «Астана» – о любви. Казахский врач Арман и японская студентка Асами встретились в столичном аэропорту и полюбили друг друга. Но Асами нравится и бизнесмену, владельцу завода автозапчастей в Астане японцу Тамуре. Влюбленным помогают секретарь Тамуры и школьный друг Армана – Сержан и его гламурная подружка Марина. Преодолев серьезные препятствия на своем пути к счастью с помощью своих веселых и находчивых друзей, влюбленные сочетаются браком. В действии участвуют и побочные персонажи – мать Армана, менеджер аэропорта, стюардессы, официантки, пилоты, пассажиры, работники ЗАГСа, гости на свадьбе, полицейские.

Драматургия мюзикла построена на взаимодействии лирического, драматического, комического и повествовательного начал. Лирико-драматическая линия раскрывается в любовном треугольнике: Асами – Арман – Тамура. Комический аспект сконцентрирован в интригах Сержана и Марины. Патриотическое начало в финальной сцене «Гимн Астане». Театральность произведения усиливает драматургический принцип контраста. Это контраст камерных сцен и массовых эпизодов, контрастное противопоставление пар: лирическая Арман – Асами, экстравагантная Сержан – Марина, комическая Тамура – Сантехник. Контраст виден в социальном статусе героев: Арман – представитель духовной интеллигенции; Сержан – молодой предприниматель; Марина – яркий образ «пофигистской» молодежи.

На контрасте выстроена и музыкальная основа произведения: эстрадная популярная музыка, народный казахский фольклор, лирические арии оперного характера, стилизованные японские мотивы. Для каждого героя выбран свой музыкальный жанр: Асами – ариетта, Арман – лирическая песня, Сержан – ария-монолог, Марина – рэп, регтайм, Тамура – куплетная форма. Музыкальный план произведения дополняется шумовыми эффектами – шум двигателей самолета, мотоцикла. Характерным признаком современной эпохи становится рингтон и Nokia.

Сценическое движение в мюзикле работает на действие, хореографические номера дополняют его, позволяют полнее раскрыться характеру персонажей, связывают части спектакля. Особая роль хореографии заключается в создании национального колорита двух культур: японской и казахской. Отражение японской культуры – танец девушек с веерами в аэропорту и номер с элементами восточных единоборств в сцене тренировки Тамуры. Казахская национальная культура представлена в массовой сцене свадебного шествия Жар-Жар. Еще одна функция хореографии заключается в отражении энергетики жителей Астаны, массовости и современности в целом. Весь город находится в постоянном движении – танце.

Красочно, масштабно, художественно интересно решена сценография мюзикла. Действие сопровождается видеорядом панорамных видов Астаны. Впечатляет и гигантская декорация: два трехэтажных дома, которые вместе с людьми ездят по сцене, имея больше 300 световых аппаратов на каждом. Костюмы героев дополняют характер образов.

Однако большого интереса у зрительской аудитории мюзикл не вызвал. Причиной тому выбранный сюжет мюзикла, не отражающий ни быт, ни характеры, узнаваемые местным зрителем. Выбранная музыкальная условность мюзикла тоже не убедительна. Композитор А. Серкебаев в своем произведении использовал элементы джаза, но герои спектакля не имеют ничего общего с эпохой этой музыки и не являются

джаз-музыкантами. Главные роли исполняли солисты оперных театров Казахстана в классической академической манере. Актерские работы на сцене были сильно наиграны, не органичны, образы не раскрыты, взаимодействия партнеров не прослеживаются, переходы от слова к вокалу слабо исполнены, что является одним из главных требований к исполнительскому мастерству в жанре мюзикл. Неактуальность темы и музыкального материала, плохое актерское исполнение ролей, при всей красочности постановки, не воздействовало на зрителя Казахстана.

Как новый для казахстанской сцены жанр, мюзикл прошел испытание временем. Несмотря на неудачи, недолговечность постановок, мы видим интерес зрительской аудитории и творческих групп страны к этому жанру. Потенциал отечественных авторов, постановщиков, продюсеров, исполнителей к созданию отечественного мюзикла высокого профессионального уровня, несомненно, есть. На базе уже апробированных мюзиклов нужно набрать постановочный, исполнительский опыт, заимствуя у зарубежных театров. Сильная музыкальная, драматическая, хореографическая база страны может стать фундаментом для создания этого жанра в Казахстане. Новый жанр будет способствовать развитию всей театральной индустрии республики.

2.2. Театр «Астана Мюзикл»

В 2014 году был упразднен Национальный театр оперы и балета имени Куляш Байсеитовой. Это было связано с созданием нового театра высокого международного уровня «Астана Опера». Разумеется, существование двух театров в одном городе не резонно. Встал вопрос – что делать с нетрудоустроенным коллективом из более двухсот человек, которые с первых дней провозглашения столицы творили и трудились над поднятием культурного имиджа Астаны, имея своего многочисленного зрителя. Депутат Мурат Ахмадиев обратился в премьер-министру Кариму

Масимову с просьбой заняться судьбой труппы бывшего столичного театра. Вопрос трудоустройства труппы Ахмадиев предложил решить открытием нового театра. «Предлагаем на базе имеющейся инфраструктуры (здание театра, сценическое оборудование), учитывая наличие творческого коллектива создать Казахский театр музыкальной комедии (театр мюзикла)», – говорится в запросе.

25 мая 2015 года на брифинге министр культуры РК Арыстанбек Мухамедиулы сообщил о решении открытия театра «Астана Мюзикл». «В музыкальном искусстве одним из зрелищных и востребованных направлений во всем мире является мюзикл. Для расширения жанрового разнообразия театральной деятельности и привлечения интереса широкой аудитории прорабатывается вопрос по созданию отечественного театра «Астана Мюзикл». Он в будущем может стать площадкой для больших проектов», – сказал А. Мухамедиулы. Министр также добавил, что Казахстан должен стать не только одним из центров мировой политики и экономики, но и одним из центров мировой культуры. «В числе важнейших задач культурной политики – формирование ментальности на основополагающих ценностях «Мәңгілік Ел».

«В истории Центральной Азии и Казахстана, наверное, впервые мы создаем театр мюзикла. Первый этап отбора артистов данного театра мы уже проводили, в конце мая уже отбирали артистов. Около 30 артистов работают уже в данном театре. 10 августа мы объявляем конкурс на вакантные должности - примерно 20 артистов будем набирать», - отметил художественный руководитель театра. Он добавил, что конкурс открытый, любой желающий сможет принять участие. «Уверен, что деятельность театра в Астане откроет новые возможности и будет способствовать поднятию столицы на мировом культурном уровне» – добавил вице-министр культуры и спорта РК Галым Ахмедьяров.

13 октября 2016 год состоялось открытие нового театра «Astana Musical» – первого специализированного театра мюзикла в Казахстане.

Он был создан на базе Государственной концертной организации «Қазақконцерт». Рассказывает директор РГКП ГКО «Қазақконцерт» Салтанат Сейдимбек: «По инициативе и при поддержке руководства нашего министерства, нам удалось сохранить нашу легендарную концертную организацию «Қазақконцерт». Это было непросто, но в результате мы создали в Астане под этим любимым казахстанским брендом уникальную организацию, которая, я уверена, будет создавать 100%-ный казахстанский продукт».

Презентацией нового музыкального театра стала премьера мюзикла «Достар серті» («Клятва друзей»). В спектакле, в основном, были задействованы выпускники и студенты старших курсов Академии искусств им. Жургенева. Главным критерием отбора являлось владение тремя специальностями: вокалом, танцем и актерским мастерством. Солисты и хор мюзикла поют в сопровождении Государственного камерного оркестра «Академия солистов» и «Big band» национальной академии искусств.

В основе сюжета мюзикла история любви и дружбы четырех молодых парней, приехавших из разных городов страны поступать в консерваторию. Эту историю зритель узнает от одного из героев произведения 63-летнего Марата. Его монологи-воспоминания составляют сюжетную линию спектакля и переносят зрителя в 70-е годы прошлого столетия.

Удивительно свежо и оригинально представлена стилизация того времени. Популярные «золотые» ретро-хиты органично вплетены в сюжет. Это любимые народом песни выдающихся казахстанских композиторов Шамши Калдаякова, Нургисы Тлендиева, Ескендира Хасангалиева, а также из репертуара ВИА «Дос-Мукасан». Кроме того в мюзикле использованы мировые шедевры Яна Френкеля, произведения легендарной группы «Битлз» («Girl», «Can't buy me love») и авторские вокальные, инструментальные композиции Артура Оренбургского, сделанные в соответствующей музыкальной стилистике. (25)

Автором либретто стал казахстанский поэт и сценарист Бахыт Каирбеков. На казахский язык мюзикл перевел драматург Аннас Багдат. Музыка к постановке написал заслуженный деятель Казахстана Артур Оренбургский. Режиссер мюзикла – Еслям Нуртазин.

«Достар серті» – исключительно казахстанский продукт: он создан без участия зарубежных специалистов и артистов. По жанру «Достар серті» – лирическая комедия о чистой любви и настоящей мужской дружбе. Перипетии нехитрого сюжета развиваются с нарастающей динамикой и получают развязку в традиционном хэппи-энде, совпадающем с кульминацией произведения. Спектакль получился ярким, остроумным, легким для восприятия. Хотя в сюжете и есть небольшие грустные «нотки», но это для того, чтобы еще ярче оттенить жизнерадостное содержание. (25)

В преддверии новогодних праздников (27 декабря 2016 г.) театр «Астана Мюзикл» подарил жителям и гостям столицы очередную свою премьеру – музыкальное шоу «Путешествие в мир мюзикла».

Абсолютно новая концертная программа представила зрителям парад всемирно известных мюзиклов. Вместе с артистами зрители совершили настоящее музыкальное путешествие по странам, где в разное время были поставлены прозвучавшие шедевры. Первой точкой на карте стала родина мюзикла – Америка. Артистами были исполнены подлинные хиты из легендарных, непохожих друг на друга мюзиклов и киномюзиклов, как «Кабаре», «Моя прекрасная леди», «Аладдин», «Звуки музыки», «Богема», «Красавица и чудовище». Затем попури перенесло зрителей в Европу, а со сцены прозвучали хиты – «Призрак оперы», «Кошки», «We Will Rock You», «Мамма Мия», «Ромео и Джульетта», «Нотре Дам де Пари». Не оставили в стороне авторы и советскую эпоху, в постановке прозвучали хиты их мюзикла «Юнона и Авось», песни из кинофильмов «12 стульев» и «Ах, водевиль, водевиль!», киномюзикла «Стиляги» («Я люблю Буги-Вуги»). Зрители, особенно старшее поколение,

с благодарностью принимали песни казахстанских авторов: «Той жыры» из репертуара ВИА «Дос Мукасан», «Ты куда, Одиссей» из к-ф «Ангел в тубетейке», «Гэкку» из к-ф «Қыз Жібек», «Надо мной небо синее» из к-ф «Наш милый доктор», «Туған Ел» из к-ф «Меня зовут Қожа».

В этот предновогодний вечер зрители наслаждались не только прекрасной музыкой, оригинальными танцами, завораживающим шоу, но и открыли для себя новые имена талантливых казахстанских исполнителей. В концерте участвовали солисты театра «Астана Мюзикл»: Ерзат Рамазанов, Алтынбек Аманкулов, Акжол Омирзаков, Бауыржан Нурымбетов, Саят Макулбаев, Жаркынай Шалкарова, Гульнара Кошенова, Айна Абдикаримова, Санди Каршалова и другие.

Как сказал режиссер-постановщик Николай Подошва-Захаров: «Жители Казахстана, Астаны впервые увидели такое масштабное действие, с большим количеством спецэффектов, вокальных песен, танцевальных сцен». Для солистов и артистов театра новое представление оказалось настоящим испытанием – помимо сложного музыкального репертуара и хореографии, постановщики включили в мюзикл акробатические трюки. К тому же, для многих из артистов это первый спектакль и первый опыт игры на сцене. Поддержки, разные танцевальные элементы, костюмы – все в новинку. Очень волнительно и страшно. Но, как признаются артисты, они не отступились и справились с поставленными целями. Весь секрет, говорят актеры, в особом настрое. Для этого перед каждым выступлением мы проводим специальный ритуал – «на удачу»: мы собираемся все вместе, держимся за руки и делимся энергией друг с другом, и это дает нам силу, и мы выходим на сцену, и у нас все получается. У нас отличные режиссер, хореограф-постановщик. Сцена большая, красивая. Огромные экраны, световые и звуковые спецэффекты – все это завораживает. Само участие в постановке подобного мюзикла дарит интереснейший опыт, яркие впечатления и прекрасное настроение.

«Наш новый мюзикл – это наш вклад в яркую культурную жизнь столицы. Думаю, путешествие в прекрасный мир мюзикла состоялось, и оно создало зрителям праздничное предновогоднее настроение, вдохновляя на новые свершения в новом 2017 году!», – сказала директор концертной организации «Қазақконцерт» Салтанат Сейдимбек.

Следующая премьера состоялась 14 апреля 2017 года в Центральном концертном зале «Казахстан». Был показан мюзикл «Ер Төстік». Это не только любимый всеми сюжет о батыре Ер Төстік, это – народный эпос о противостоянии Добра и Зла. Сюжет мюзикла «Ер Төстік» построен на идее торжества нравственных идеалов Добра, Чести, Ума, Совесть и Любви, их неиссякаемая сила побеждает зло и рассеивает мрак. Здесь невероятные приключения, отвага, доблесть и, конечно, удивительная развязка любовной линии.

Давным-давно, во времена Великого джута, весь мир был окутан непроглядной тьмой. Но вот родился Төстік, свет которого рассеял этот мрак. Төстік рос не по дням, а по часам. Возмужав, он женился на красавице Кенжекей. Бекторы – дочь злой феи, и воины царя подземного царства Темір Хана по приказу своего повелителя отправились, чтобы уничтожить Төстіка. Так началась битва «светлого» и «темного» начал. Сначала Бекторы отняла силы у шестерых друзей Төстіка, отправив их во тьму подземного царства. С помощью колдовства Бекторы отняла у Төстіка его лук и ...влюбилась в Төстіка, не выполнив до конца приказ Темір хана. Разгневанный Темір хана не в силах уничтожить Төстіка, который вернул себе лук. Поэтому он поставил Төстіку условие и заточил его в в подземелье на семь ночей, где одна ночь приравнивается к десяти годам на земле. В тюрьме Төстік встречает своих друзей, но ни у кого не хватает сил выбраться оттуда. Сила Төстіка оказалась не только в оружии, но и в единстве друзей. Төстік постепенно справляется со всеми препятствиями подземного царства. Когда Төстік с друзьями поднялся на землю, оказывается, что прошло уже семьдесят лет. На Земле вновь

воцарился мрак, а девяностолетняя Кенжекей совсем состарилась. По пояснению Бәйтерека, Тәстік на своем крылатом коне обернулся в человека, дарующего Свет. Время отсчитало обратный ход, и все вернулось на прежние места. Ер Тәстік победил Тьму, принес людям радость и вернул любимую Кенжекей.

Над созданием мюзикла трудилась талантливая творческая группа – автор музыки Болатбек Нуркасымов, автор либретто Аннас Багдат, сценарист и режиссер-постановщик Еслям Нуртазин.

Еслям Нуртазин: «Мне пришла идея предложить сделать сказку, потому что это классная вещь, которая дает безграничный простор для полета фантазии. Самое главное, чтобы это был музыкальный спектакль. У многих казахских сказок со временем была утеряна их суть, пострадала сюжетная линия, а сказка «Ер-Тостик» сохранилась в первоизданном виде, поэтому на ней мы остановили свой выбор».

Аннас Багдат, автор либретто: «Это очень древняя история, которую тысячелетиями передавали из уст в уста, так она дошла до наших дней и сохранилась практически в первоизданном виде. Она актуальна во все времена, потому что отвечает на вечные вопросы человечества – что такое любовь, дружба и вера».

Болатбек Нуркасымов, композитор: «В этом мюзикле преобладают все жанры абсолютно, есть симфоническая музыка, есть попсовая музыка. Синтез такого казахского и голливудского. Получилось очень хорошо, мы записывали казахские народные инструменты, мне помогали Серик Нурмулдаев из группы «Туран» и Максат Медеубек партия кыл-кобыз».

На подготовку спектакля у авторов ушло около трех месяцев. Для работы над костюмами был приглашен казахстанский художник и скульптор Айдос Есмагамбетов. Этот мастер славится своими необычными силиконовыми скульптурами. Кроме художника, над платьями героев трудилась целая команда швей. Впрочем, не только наряды создавались непосредственно к этой постановке. В «Ер Тостике» «Astana Musical»

оригинально все: и либретто, и музыка, и хореография. Это совершенно новый продукт, который не встретишь ни на одной сцене мира.

Спектакль максимально яркий и динамичный, благодаря сценическим эффектам – на сцене моментально меняются декорации, неожиданно возникают видеоинсталляции, а исполнители с необычным артистизмом перевоплощаются в свои образы. Новая постановка «Ер Тостик» стала очередным оригинальным украшением репертуара театра. Красочное действие, наполненное великолепной музыкой, оригинальной хореографией, живым вокалом и современными сценографическими решениями, было принято с аншлагом театрами всех возрастов.

22 июня 2017 года во Дворце мира и согласия прошла премьера мюзикла «Ромео и Джульетта». Министерство культуры и спорта РК организовало постановку легендарной истории о любви специально для гостей международной специализированной выставки «ЭКСПО-2017», проходившей в эти дни в Астане.

Особенность данного спектакля в том, что герои впервые пели на казахском языке. Как рассказал накануне премьеры мюзикла Асхат Маемиров, режиссер-постановщик, заслуженный деятель РК на брифинге Службы центральных коммуникаций, впервые был сделан очень удачный художественный перевод мюзикла на казахский язык, который очень точно передает главные мысли автора мюзикла. Автор перевода на казахский язык – Гульнара Салыкбай.

Создателем музыки и либретто выступил французский композитор, сценарист и актер Жерар Пресгурвик. Он еще в 2001 году пересказал классическую пьесу Уильяма Шекспира на французской сцене, при этом сохранив основной сюжет оригинала. «Мне кажется, что только произведения Шекспира способны бросить вызов времени, – сказал Пресгурвик. – В «Ромео и Джульетте» есть любовь, ненависть, смелость, ревность, грусть. Эта трагедия могла случиться и в наши дни». За короткое время мюзикл стал мировым бестселлером. Он был переведен на многие

языки мира: французский, голландский, русский, английский, немецкий и другие. Мюзикл был поставлен в 10 странах мира и вошел в Книгу рекордов Гиннеса как музыкальный спектакль, который ставился на лучших сценах Европы в течение 2,5 года.

И вот теперь в Астане впервые актеры исполнили его на казахском языке. Казахстанскую версию на сцене воплотили молодые актеры Саламат Мукашев и Жаркынай Шалхарова. Они подарили зрителям трогательную историю любви, возможность мечтать и получить вдохновение в извечном поиске прекрасной и чистой любви.

На премьере мюзикла «Ромео и Джульетты» присутствовали его создатель маэстро Жерар Пресгурвик. Знаменитый маэстро впервые приехал в Казахстан. «Очень интересно и неожиданно услышать мюзикл на казахском языке. Мне приятно увидеть мюзикл на казахстанской сцене. Очень понравилась казахская Джульетта. Труппа сыграла прекрасно, на высоком профессиональном уровне» – поделился мнением о премьере Жерар Пресгурвик.

Продолжительность мюзикла – 2 часа 20 минут. Спектакль идет с субтитрами на русском языке. Уникальность нашего мюзикла в том, что он не повторяет ни российский, ни другие варианты. Сюжетная линия сохраняется. Это вечная тема о любви и вражда кланов Монтеки и Капулетти. Выступления некоторых героев создают другую атмосферу восприятия материала. Например, кормилица вызовет у зрителей чувство защищенности, ее партии однозначно поднимут настроение, так как присутствуют нотки юмора в ее образе. При выходе Лоренцо появляется сакральная атмосфера. В спектакле были учтены и такие нюансы, как отсутствие повторов в планах мизансцены и хореографии, костюмов и цветов. Костюмы от оригинала отличаются, были сшиты совершенно новые костюмы с добавлением национального колорита. На каждый акт были разработаны разные наряды. Например, у Джульетты в спектакле 4 костюма.

Асхат Маемиров, режиссер-постановщик: «Главная тема здесь любовь. Мы хотели донести, что вражда среди людей, среди кланов ни к чему. Когда восторжествует любовь в обществе, тогда и будет мир, дружба, согласие».

Мюзикл «Ромео и Джульетта» в Астане – уникальное явление в сфере национального театрального эстрадного искусства. Спектакль очень интересный, яркий, костюмированный, эмоционально-насыщенный.

2.3. Проблема подготовки актеров мюзикла в Казахстане

На сегодняшний день сценический жанр мюзикл – один из самых кассовых во всем мире. В любом музыкальном и драматическом театре идет мюзикл. Постановка мюзикла очень выгодна как в коммерческом, так и в творческом отношении. Творческая выгода проявляется в том, что труппа может быть сформирована на время постановки. В таком творческом процессе актеры (участники проекта) проявляют все свои навыки, тем самым появляется чувство конкуренции внутри коллектива, что способствует заинтересованности актера к повышению качества исполнения роли. С этой точки зрения, казахская сцена не исключение.

Артисты этого жанра должны быть «синтетическими». Актеры мюзикла владеют актерским мастерством, вокалом и хореографией в равной степени и на высоком профессиональном уровне. Именно этот аспект один из самых важнейших в постановке спектаклей этого жанра.

Если на мировых сценах, в соседней России мюзиклы уже идут десятилетиями, отлажена система кастингов, существует система профессиональной подготовки актеров театра мюзикл, то в Казахстане этот жанр на профессиональном уровне существует всего 2 года.

Основная проблема заключается именно в подготовке актерской труппы. До открытия театра «Астана Мюзикл» актеры набирались в разовом порядке. На роль солистов приглашались актеры драматических

театров, эстрадные певцы, в танцевальных сценах были заняты, как правило, артисты балетных трупп существующих театров. Очень часто в мюзиклах задействовались студенты музыкальных и хореографических специализаций академии и университета искусств.

Конечно, в истории каждого мюзикла можно найти такие случаи постановок с деятелями разных видов искусства. К примеру, популярнейший мюзикл «Нотр Дам де Пари» был собран из певцов эстрады. Но на спектакле они покорили весь мир не только вокалом, но и актерской игрой и хореографией.

Проблема казахстанских мюзиклов была в том, что актеры владели актерским мастерством, но не достаточно владели вокалом. Эстрадные певцы не владели актерской техникой, но справлялись с вокальными партиями. Хуже всего обстояло дело с хореографией. Одновременно петь и танцевать практически не мог никто. В таком положении невозможно было собрать труппу только из актеров или только из певцов, ни по коммерческим, ни по художественным соображениям.

Открытие театра позволило частично решить эту проблему. Штатные актеры получили возможность не только проявить свои специфические способности, но и расширить их. Так, каждый артист занимается вокалом, актерским мастерством, хореографией. Это значительно улучшает постановочный процесс, но не решает все имеющиеся проблемы до конца. Система кастингов остается. Проблема нехватки профессиональных кадров заключается в неполноценной их подготовке. То есть необходимо готовить именно актера театра мюзикла.

На сегодняшний день существует ряд ВУЗов, готовящих актеров музыкального театра. В Казахской Национальной Академии искусств им.Т.К. Жургенова (Алматы) с 1979 года действует кафедра музыкальной комедии, основанная нар. артистом СССР, профессором, солистом ГАТОБ им. Абая, актером кино Каукеном Кенжетаевым. Первыми педагогами кафедры были: профессор М. Жунусов, засл. арт. РК, профессор Р.

Машурова, профессор Е. Сегизбаев, артисты Г. Гизатова, Н. Радченко, П. Дорохова. За основу учебных программ были взяты программы ведущих театральных ВУЗов советского союза, таких как ГИТИС и ЛГИТМИК. Первый выпуск произошел в 1984 года. В выпуске этого курса были ныне известные артисты: Роза Рымбаева, Майра Илиясова. Дипломным спектаклем этого курса был музыкальный спектакль «Аршин мал алан». Следующий выпуск играл оперетту И. Кальмана «Сильва».

За время существования этого отделения были поставлены многие зарубежные оперетты, водевили, музыкальные комедии, мюзиклы. Среди оперетт – «Мадмуазель Нитуш», «Летучая Мышь», «Сильва»; среди водевилей – «Ханума»; среди музыкальных комедий – «Женитьба Фигаро», «Золушка». Из мюзиклов на сцене учебного театра были поставлены: «Сестра Кери», «Ведсаяская история», «Кошки».

Выделим проблемы, с которыми сталкиваются студенты и выпускники.

1. Основное предпочтение в программе отдавалось и отдается по-прежнему развитию и совершенствованию вокальных данных, обучение идет по академическому пению. Однако, для актера музыкального театра, как и выпускникам этой специальности, владение только академическим вокалом значительно сужает возможности полной профессиональной реализации. Особенно, если мы говорим об актере мюзикла. В современных мюзиклах встречаются разные жанры музыки: эстрада, джаз, народная музыка, рок и классика (оперетта). Исходя из этого факта, актеры мюзикла должны быть в полной мере подготовлены к разно-жанровому пению. В Московских театральных ВУЗах преподаются академический, народный, джазовый и эстрадный вокал по отдельности. В театральном институте им. Б. Щукина на первом курсе ведется параллельно народное пение и академический вокал, на втором – эстрадный вокал, на третьем идет джаз-вокал. Академический вокал ведется с первого по последний курс. Такая подготовка просто необходима. К примеру, мюзикл Эндрю

Ллойда Уеббера «Призрак оперы» требует безупречного владения академическим вокалом. Мюзикл Бернштейна «Ветсайская история» требует джазового вокала. Мюзиклы Жерара Презгурвика «Унесенные ветром», «Ромео и Джульетта» требует эстрадного вокала.

Конечно, во всем мире существует практика, когда под каждую роль берут одного артиста, на роль другой постановки ищут нового артиста. Но ведь есть и такие звезды как Джули Эндрюс, Сара Брайтман, Леа Салонга, Бернадетт Питерс, которые воодушевляют образы с очень сложными и разно-жанровыми ролями. Универсальная подготовка позволяет достичь высокого профессионализма, и как результат – востребованность артиста.

Вывод: следуя мировым сценическим нормам, в учебно-образовательной программе отечественных ВУЗов желательно введение дополнительных дисциплин в вокальной подготовке.

2. В 2007 году студентами мастерской профессора Р. Машуровой, самостоятельно был поставлен мюзикл «Нотр Дам де Пари». Основную сложность составлял процесс совместимости пения и танца, а также актерское мастерство.

Как показывает практика, постановочная группа мюзикла, особенно зарубежная, главное внимание обращает совсем не на опыт актера – а на его типаж, вокальные и пластические данные. Если мюзикл – это «жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств», то соответственно логичным является тот факт, что актер мюзикла сегодня обязан владеть всеми вышеперечисленными умениями. При этом вокал, пластика, танец, актерское мастерство – все это должно присутствовать у артиста на самом высоком профессиональном уровне.

Сегодня в казахстанских театральных вузах начинающие актеры в определенной степени обучаются данным дисциплинам, однако драматический актер, способный петь и танцевать – это один специалист. А актер мюзикла, который должен уметь существовать внутри спектакля,

подчиняясь музыкальному ритму – это совсем другой артист. Более точно, на наш взгляд, высказался по этому поводу знаменитый зарубежный актер данного жанра и педагог Дж. Рэби – актер мюзикла должен «петь всем телом».

Выход в данной ситуации, вероятно, в создании факультета, который был бы неким «смещением жанров»: драмы, музыкального театра, эстрады, не исключено, что даже цирка – ведь, зачастую актерам мюзикла в процессе пения приходится выполнять пусть и несложные, но в полной мере претендующие на звание «каскадерских» действия. Тем не менее, несмотря на популярность жанра мюзикла в Казахстане и его активное развитие, требующее в качестве поддержки все большего количества талантливых актеров, подобных факультетов в наших ВУЗах пока нет.

Однако, нельзя не признать, что постепенно, картина профессионализма казахстанских актеров мюзикла становится все более оптимистичной. Спектакли столичного театра «Астана Мюзикл» и других музыкальных театров – тому подтверждение. На сценах все чаще появляются юные артисты, способные приблизиться к желаемому результату и демонстрирующие упорное стремление постоянно профессионально совершенствовать свои навыки. Педагоги, работающие с актерами, обращаются к традиционным и инновационным технологиям.

Представляет интерес комплекс вокальной гимнастики (КВГ), разработанный педагогом Театрального центра «Арт-Вояж» г. Москвы Монд Ольгой-Лизой. Обучение КВГ способствует координации певческих и двигательных навыков у вокалистов мюзикла. При этом обеспечивается не только соответствие сценических движений смысловым музыкальным акцентам, но и синхронизация вокала и танца.

Как правило, активные движения, танец у вокалиста приводят к существенным проблемам с интонацией и дыханием. Вокалисты, работающие по методике Монд, добиваются таких результатов, как: адекватная эмоциональная окраска голоса при исполнении вокальной

партии, соответствие мимики, пластики и движения (танца) определенному вокальному образу. Применение КВГ в процессе подготовки тех солистов мюзикла, которым по сценарию необходимо совмещать пение и танец, позволило существенно повысить качество исполняемых вокально-танцевальных номеров в мюзиклах.

Соединяя вокал с хореографией, необходимо понять, какую историю актер должен донести своим танцем. От истории зависит все остальное: артист должен прочувствовать свой номер, понять сюжет, тогда он сможет убедительно донести эту историю до зрителей.

Таким образом, можно сказать, что составляющие мастерства артиста мюзикла весьма разносторонни, и создание грамотной и последовательной методики преподавания всех аспектов этого жанра особенно актуально сегодня.

Выводы по второй главе.

1. Анализируя работы деятелей казахстанского театрального искусства прошлого и настоящего времени, анализируя тенденции развития развлекательного направления искусства, утвердительно можно сказать, что у жанра мюзикл в Казахстане очень большое будущее и длинная история.

2. Мюзикл порождает новый тип актеров, умеющих все: петь, двигаться, говорить, танцевать – все на высшем уровне. Поэтому задача подготовки актеров мюзикла сегодня особенно актуальна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе нашего исследования мы рассмотрели историю зарождения, становления и развития мюзикла как самостоятельного сценического жанра, показали его отличительные особенности, раскрыли роль хореографии в системе выразительных средств мюзикла.

Во второй главе мы показали путь становления жанра мюзикл в Казахстане. На примере отдельных постановок мы раскрыли проблемы сценического освоения нового для республики жанра, проанализировали творческую работу первого государственного театра «Астана Мюзикл», обозначили проблемы подготовки профессионального актера мюзикла.

Мы определили, что:

1. Мюзикл – один из самых модных жанров современного музыкального театра. Изначально считавшийся исключительно американским жанром, мюзикл последовательно «завоевывает» Европу, затем Россию, а после и страны Азии. Лучшие пьесы, получившие признание зрителя переносятся на сценические подмостки в разных странах.

2. Исторически мюзикл синтезировал в себе элементы разных жанров: балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю, оперетты. Каждый из этих жанров дал мюзиклу свою особенность.

3. Если на ранней стадии развития мюзиклы были в основном лирико-комедийного характера, то для современных мюзиклов характерна широта жанрового диапазона (комедии, драмы, трагедии). Мюзикл в наше время служит отражением нашей жизни, оставаясь при этом и развлекательным искусством.

4. В основе мюзикла всегда лежит пьеса, которая может быть использована для создания постановки и в драматическом театре. То есть главное место здесь отводится литературному, а не музыкальному

материалу, как в опере. В качестве сюжетной основы принято брать известные литературные произведения как классические, так и современные.

5. Мюзиклам свойственна насыщенность действием. Музыка, хореография и разговорный жанр имеют в мюзикле равные права и подчинены сюжетной линии. Вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из действия и его развивать. Они должны быть необходимы, то есть внутренне мотивированы. Это отличает мюзикл от оперетты и оперы.

6. Актер мюзикла должен обладать способностью синтезировать – объединять речь, мимику, пение, пластику, танец в одно целое, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Таких актеров называют универсальными. Вокал обязан быть живым, фонограмма в мюзикле не допустима.

7. Первичность хореографически-визуального решения пространства – основа любой постановки, претендующей именоваться мюзиклом. Лучшие мюзиклы, ставшие классикой жанра, свидетельствуют, что хореографическое построение, положенное в основу развития сюжета – первое и основное требование к успешному мюзиклу. Жанровый канон хореографии мюзикла формировался в результате взаимовлияния и взаимодополнения различных танцевальных направлений и стилей: степа, модерн и джаз танца, классического балета, бытовых и народных танцев.

8. Коммерция – важнейшее отличие мюзикла от прочих театральных жанров. Мюзикл должен окупаться или приносить прибыль, поскольку постановка мюзикла – дело дорогое.

9. Как новый для казахстанской сцены жанр, мюзикл прошел испытание временем. Несмотря на неудачи, недолговечность постановок, мы видим интерес зрительской аудитории и творческих групп страны к этому жанру. Открытие в столице государственного театра «Астана Мюзикл» доказывает заинтересованность в развитии мюзикла и со

стороны государства. Первые работы театра говорят о том, что потенциал отечественных авторов, постановщиков, продюсеров, исполнителей к созданию отечественного мюзикла высокого профессионального уровня, есть. На базе уже апробированных мюзиклов необходимо набрать постановочный и исполнительский опыт. Новый жанр будет способствовать развитию всей театральной индустрии республики.

10. Открытие театра обозначило и основную проблему – подготовка артистов мюзикла. В республике создана сильная музыкальная, драматическая, хореографическая база – Академии музыки и искусств, Академия хореографии и хореографическое училище, консерватория, институты и колледжи культуры, где готовят специалистов вокалистов, режиссеров, танцовщиков. Но нет отделения, где готовили бы артистов мюзикла. Если на мировых сценах мюзиклы уже идут десятилетиями, отлажена система кастингов, существует система профессиональной подготовки актеров театра мюзикл, то в Казахстане основная проблема на сегодня заключается именно в подготовке актерской труппы.

Подводя итог, мы можем сказать, что за столетнюю историю мюзикл изменялся и меняется по сей день. Поиск новых форм привел к многогранности и многоликости этого развлекательного жанра. Это волшебный синтез слова, музыки, пения и танца, который рождает яркие эмоции, и вместе с красивыми световыми и видео эффектами создает для зрителя настоящий праздник.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллаева, З. Дивертисмент [Текст] / З. Абдуллаева // Искусство кино. – 2002. - № 6. - С.44-46.
2. Бахтин, А.А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера) [Текст]: монография / А.А. Бахтин. - М.: Палеотип, 2005.
3. Бегущая диагональ Нью-Йорка / Вокруг света. [Электронный ресурс] URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/2662/> (дата обращения 14.09.2017)
4. Берсенев, И.Н. Проблемы формирования театрального мировоззрения [Текст] / И.Н. Берсенев, В.С. Смышляев // Академия театрального искусства. - М., ЛАНИ, 2006.
5. Бертман, Д. Российский мюзикл: реальность или возможность? [Текст] / Д. Бертман // Итоги. – М., 2002 - № 11. - С. 38-39.
6. Бурцева, А.Н. Истоки мюзикла. Социокультурный анализ // Ломоносовские чтения 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.socio.msu.ru/l/library> (дата обращения 14.09.2017)
7. Великие мюзиклы мира. Популярная энциклопедия [Текст] / /Ред. Емельянова. - М.: Олма-Пресс, 2002.
8. Венгрус, Л.А. Пение и музыкальный всеобуч [Текст] / Л.А. Венгрус // СПб.: Музыка, 2008.
9. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства [Текст] / Н.Б. Гонтаренко. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
10. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования в области культуры и искусства. Специальность: 050100 «Актерское искусство». - 2002.
11. Гребенкин, А.В. Сценическое движение [Текст] / А.В. Гребенкин. - М.: ИХО РАО, 2003.

12. Гринберг, М.Е. Современный мюзикл [Текст] / М. Тараканов // Советский музыкальный театр: Проблемы жанров. - М., 1982. - С. 34
13. Громов, Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера [Текст] / Ю.И. Громов.- 2-е изд., испр. - СПб.: Планета музыки, 2011.- 256с.
14. Гуревич, В. Роль танца в процессе воспитания драматического актера[Текст] / В. Гуревич. - М., 2002.
15. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст] / У. Джанибеков. - Новосибирск, 1991.
16. Дрознин, А.Б. Физический тренинг актера [Текст] / А.Б. Дрознин // Я вхожу в мир искусства М.: ВЦХТ, 2004.
17. Дятлева, Г. Популярная история театра: Цифровая книга. [Электронный ресурс] URL: - <https://www.ozon.ru/context/detail/id/4678149/> (дата обращения 22.10.2017)
18. Елисеева, М. Коктейль как вид искусства [Текст] / М. Елисеева // Музыкальная жизнь. – 2002. - № 7. - С.40-43.
19. Енукидзе, Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла [Текст]: Книга для чтения / Н.И. Енукидзе. - М., 2004.
20. Журбин, А. Портрет в пространстве мюзикла [Текст] / А. Журбин // Музыкальная жизнь. - 2005. - № 8 - С. 10.
21. Журбин, А. Как это делалось в Америке [Текст]: Автобиографические заметки / А. Журбин. - М., 2005.
22. История зарубежного театра [Текст]: учебник по культуре и искусству для студ. театр. спец. / Под ред. Л. Гительмана. - СПб.: Питер, 2005. - 576 с.
23. Кадыров, Б. В Астане состоялась премьера мюзикла «Астана!» [Текст] / Б. Кадыров // Казахстанская правда, 26.08.2010.
24. Кадыров, Б. Так и рождается классика [Текст] / Б. Кадыров // Казахстанская правда, 29.06.2010

25. Казахстанский мюзикл «Достар серті» [Электронный ресурс] URL: <https://sxodim.com/astana/event/myuzikl-dostar-serti/> (дата обращения 01.10.17)
26. Кампус, Э.О мюзикле [Текст] / Э. Кампус. - Л.: Музыка, 1983 - 128 с.
27. Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства [Текст] / Н.В. Кирьянова. - М.: Флинта, Наука, 2006. - 472 с.
28. Кишкашбаев, Т. История хореографии Казахстана [Текст] / Т. Кишкашбаев, А. Шанкибаева, Л. Мамбетова и др. - Алматы: Издат Маркет, 2005. - 271 с.
29. Лысенко, З. Российский мюзикл становится классикой [Текст] / З. Лысенко // Литературная газета. - 2006. - 9-15 авг. - С. 2.
30. Межибовская, Р.Я. Играем мюзикл [Текст] / Р.Я. Межибовская. - М., 1988.
31. Михеева, Л. В мире оперетты [Текст] / Л. Михеева, А. Орелович. - Л - М., 1977.
32. Монд, О.Л. Русский мюзикл: быть или не быть? // Научно-культурологический журнал «Regla». - 2009. - № 6. - [Электронный ресурс] URL: <http://www.regla.ru>. (дата обращения 21.08.2017)
33. Монд, О.Л. Принципы формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзиклов / Педагогика искусства: электронный научный журнал. - № 2, 2009.- [Электронный ресурс] URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine> (дата обращения 21.08.2017)
34. Монд, О.Л. Способ тренировки дыхания при обучении вокальной технике с двигательными нагрузками (танцем) [Текст]: Заявка на изобретение № 2008138691 от 30.09.2008. [Электронный ресурс] URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine> (дата обращения 21.08.2017)
35. Морозов, В.П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения [Текст] /: Курс лекций для вокалистов,

дирижеров хоров, музыковедов, аспирантов, соискателей, стажеров / В.П. Морозов. - М., 1999.

36. Музыкально-хореографическое действие в мюзикле [Электронный ресурс] URL:<http://www.studfiles.ru/preview/6145898/page:15/> (дата обращения 16.10.2017)

37. Мюзиклы. / Мюзикл: искусство, индустрия, увлечение / Мюзиклы, музыкальные спектакли, афиша, информация. [Электронный ресурс] URL: <http://www.musicals.ru/index.php> (дата обращения 16.10.2017)

38. Парад мюзиклов в Астане [Электронный ресурс] URL: <http://kaznews.kz/news/88971> (дата обращения 02.11.2017)

39. Пути развития голливудского мюзикла [Электронный ресурс] URL: <http://www.studfiles.ru/preview/6145898/page:15/> (дата обращения 17.10.2017)

40. Рождение американского театра [Электронный ресурс] URL: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr.htm (дата обращения 04.09.2017)

41. Сахарова, О. Эндрю Ллойд Уэббер: британский «король» мюзикла [Текст] / О. Сахарова // Муз. Академия. - 2008. - № 2. - С. 22-28.

42. Словари и энциклопедии. [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/31866> (дата обращения 04.09.2017)

43. Теддот Дж.Б. Равнодушное чествование: песни и танец в «новом мюзикле» [Текст] / Дж.Б. Теддот // Кино и молодежная культура на Западе. - М., 1990. - С.111-136.

44. Томилин, Д. В. Танец в мюзикле - это почти все... [Текст] / Д.В. Томилин // Танец в Украине и в мире. - 2011. - №1. - С. 23.

45. Федянина Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.

46. Чёрная, Г. О сценической природе мюзикла [Текст] / Г. Чёрная // Вопросы театрального искусства: сборник научных статей / Гос.

институт театрального искусства им. А.В. Луначарского; редкол.: Б. Асеев [и др.]. - М., 1977 - С. 228-259.

47. Шабалина, Т. Мюзикл // Кругосвет [Электронный ресурс] URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL

(дата обращения 17.10.2017)

48. Энциклопедия танца.- М., 1986

49. Эти пять заблуждений о мюзиклах [Электронный ресурс] URL:http://musicals.ru/magazin/tops/musical_wrong?p=4#ten (дата обращения

17.10.2017)

Приложение 1
Театр «Астана Мюзикл»









